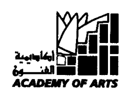
أكاديمية الفنون
وحدة الإصدارات
موسيقى (٢)



قضية الأوبرا

(بين التقليدية والتجديدية)

الجزء الأول

تأليف : كولتانى توماش
ترجمة : أ.د . كمال الدين عيد
مراجعة : أ.د. عصام عبد العزيز

رئيس أكاديمية الفنون　　أ.د. فوزى فهمى

ورئيس مجلس إدارة الاصدارات

هيئة تحرير اصدارات الموسيقى　　أ.د / سمحة الخولى

أ. د / عواطف عبد الكريم

أ.د / فوزى الشامى

أ.د / رضا رجب

أ.د / صفوت كمال

أ.د / سامى نصير

أ.د / جهاد داود

أ.م.د / راجح داود

د / عزه مدين

راجع المتن لغويا　　عادل عبد الحميد

جمع　　وحدة الحاسب الآلى

إخراج كمبيوتر　　خالد جمال الدين عباس الجندى

متابعة النشر　　عبلة هديب

اخراج فنى واشراف طباعى　　آمال صفوت الألفى

مطابع المجلس الأعلى للآثار

ترجم الجزء الأول من الكتاب
عن النص المجرى الأصلى

AZ OPERA-PER

KOLTAI TAMÁS

SZABAD TÉR KIADÓ

Budapest , 1990

كلمة أولى

منذ أعلن بيير بوليه Pierre Boulez فكرة تدمير دور الأوبرا ، ويدور جدل واسع فى مياه " الساين ". ومع أن هذا الإعلان كان له وقتئذٍ ما يبرره وفق رؤية مستقبلية للبعيد الآتى، إلا أن دور الأوبرا الحصينة ومعاقلها المُزيّنة بتقليديات الماضى قد وجدت من يتصدى لذلك الإعلان. ومع ذلك، فتبقى دعوة بوليه علامة مهمة تركت خلفها كثيرا من المناقشات والاستفهامات التى أسفرت غالبيتها عن عدم ملاءمة الإعلان للوقت الحاضر. لكن هذا الإعلان يقود إلى حقيقة مهمة .. هى إعلان بوليه لوضعية تبشيرية لقيادة الأوركسترا ودورها فى فن الأوبرا .. شأنها شأن موجات الرواد والطليعيين فى الفن، الذين يبتدعون ويُطبقّون أفكار أو أساليب جديدة أو أصيلة، سرعان ما تتحقق هذه الأفكار والأساليب على طريق النص، وفى نجاح ملحوظ ودون معاونة من أحد أو تأييد ومساعدة. ما من شك أن إعلان بوليه يشير إلى العرض الأوبرالى Ring (الحلقة) لفاجنر Wagner الذى أخرجه باتريس اتشيرو Chéreau Patrice على مسرح بيرويت Bayreuth فى ألمانيا .. هذا العرض الذى خلّف كثيرا من الآراء العنيدة والمعُاندة، والتى فتحت الآفاق نحو مناقشة الموقف الحالى المعاصر لفن الأوبرا، والذى يدعو - وبصراحة - إلى موت فن الأوبرا.

إلا أن الأمر الواقع المعاصر فى دور الأوبرا فى العالم، يُشير إلى أن فن الأوبرا، والتمثيل الأوبرالى لم ينعما بتطور وإقدام وإقبال من الجماهير كما هو عليه فى عصرنا الآتى. فالجماهير الراقية القديمة لفن الأوبرا، النّهمة إلى التفوق على طبقات أقل منها بغير مسوّغ، والتى تعرف بعضها البعض عندما

تتقابل الوجوه داخل دار الأوبرا، والخبيرة فى (البطّارية) الصغيرة التى تُضىء علامات الموسيقى (البارتيتورا) partitura، قد حلّ محلها جمهور شاب أكّد شبابية الأوبرا. كما ظهرت عادات جديدة مثل عادة التصفيق التى أصبحت أكثر حماسا وحِدّة وحرية، فى بُعد عن الرسميات والتقاليد البرجوازية المحافِظة.

ماذا حدث يا تُرى لفن الأوبرا ؟

إننا نعثر على جزء من الإجابة على السؤال فيما قدّمه وأشار إليه فرنسيس فِرجسون Francis Fergusson فى تحليله لأوبرا "تريستان" حين يذكر : "لقد تبع فاجنر راسين حينما استهدف أنموذج الكمال Perfection والتحسين والتهذيب فى أعلى درجاته. وقد نصح فاجنر للوصول إلى هذه الغاية أن تتضمن الصورة الفنية والمحتَوى العام التام، الحالة النفسية والمزاج Mood من واقع وصلب العاطفة والانفعال وحدهما. إذ أنهما - وبمساعدة الموسيقى - الكفيلان بإيقاظ المُشاهدين فى عرض الأوبرا. وحتى نصل إلى حدود إمبراطورية العاطفة والانفعال، فإن كل محاولات الربط بالجماهير بغيرهما تُصبح سراباً وتذوب بلا أثر أو نتيجة. نعم، فتحليل فلسفة فاجنر كان نصب عينىّ قدر الإمكان، وفى يقظة وفى بُعد وحيادية عن منظورية العاطفة أو الانفعال، لإتاحة الفرصة لنفسى، والقدرة على رؤية الأشياء وفقا لعلاقاتها الصحيحة وأهميتها النسبية. ومع ذلك، فلابُد من الاعتراف بأن عدم النظر إلى العاطفة أو الانفعال - ولو للحظة واحدة - فإن الأمر يفتقد كذلك - وفى نفس اللحظة - علاقات العمل الفنى وجماليات الشكل فيه. ففى العرض الأوبرالى نُلاحظ أنّ (إيزولدا) لا تُجسّد الانفعال النقى فى أكمل درجاته، بقدر ما تبحث عن هواء تستنشقه يُعينها

على محاولة الوصول إلى لب الصخرة المُقامة على سلالم ومُدرّجات. كما نلمح الأفق الدائرى فى حالة ارتجاف وارتعاش. وهذا وذاك، يُحذّرنا ويُنبّهنا إلى أن خشبة المسرح، هى خشبة مسرح وليست حُلماً. وساعتها يختفى كل إبهام، كما تختفى الإضاءة المسرحية عن المنظر أو الديكور المسرحى فتحجُبه عن الرؤيا. وهو ما يُعرف فى فن الأوبرا بقابلية الانجراح، والسقوط بيد الأعداء، وحساسية التأثر بالنقد Vulnerability . وما هو أيضا المساحة التى تفرز لنا التطرّف المُحزن للأبسيردية والرغبات المُبالغ فيها لما تضمنته أوبرا "تريستان وايزولدا" من أحداث ".

وبغير هذا التطرف - كما عند فاجنر - فإن قابلية الانجراح أو السقوط بيد الأعداء أو حساسية التأثر بالنقد عند فن الأوبرا، تُصبح مؤثرة. فالفن ذاته قائم وموجود ومُعتمد فى نفس الوقت الذى نتقابل فيه مع عناصر حياتية للشخصيات على خشبة المسرح.إن لنا نفّس إحساس وخبرة فرجسون فيما أثاره من تحليل. نعرف عن حكمة العاشق راداميس Radames (المُتكرّش) ذى البطن الضخمة، وعن كل عُشّاق عصره بصورة جلية واضحة تُبرز لحظة العصر، كما نعرف عن عواطف النوبات المفاجئة، وعن المغنيين بكل مشاهدهم وحركاتهم الجزّازة الحصّادة Mower، وعن الإيمائية التى تُثير الضحك. كما نعرف فى الأوبرا أستار المؤخرة المدهونة، والقلعة المرسومة على الستار، والماثلين من (الكومبارس) العابثين فى شوارع أشبيلية، والمنتظر لكارمنّ أمام مصنع التبغ. وباختصار نعرف التقنية والآلية الميكانيكية التى تُستعمل فى تدمير الإيهام فى فن الأوبرا.

يُحللّ فودور جيزا Fodor Géza فى كثير من التدقيق، المصاعب الناتجة عن تعقيدات النوع الأوبرالى وصعوبات التفسير على خشبة المسرح لهذا النوع الدرامى فيقول: "الأوبرا كمؤلَّف درامى موسيقى يصعد على المسرح، تتركّز المشكلات الأساسية لإنشائها فى ثلاثة خطوط مختلفة، لكن .. وسط انسجام ونقاط اتفاق متطابقة Congruency يصعد التصميم الموسيقى للأوبرا، والإخراج الدامغ للمادة التاريخية المسموعة وفق عناصر إنشائية وتصميمية مؤكدة حتى يمكن العثور عليها. ثم ..الأحداث الدرامية فى الأوبرا، والتى يجب أن تتوافر فى بنائها وإعدادها تقنيات تأثير الدراما تورجيا المتعلقة بوضعية الإنسان فى الخيال والافتراض. فإذا ما حدثت كل هذه الخطوات، وصعدت هذه الإنشاءات على خشبة المسرح، فإنه يمكن استحسان وتذوق العرض الأوبرالى باستمرارية متماسكة وصلبة تُدرك بالحواس Concrete، وتُسمع عبر الغناء، وتُرى بالحركة المسرحية والإيماءة، وبكل ما خلف هذه العناصر الفنية من مضمونات درامية وتصرفات إنسانية.

هذه الخطوط الثلاثة المختلفة والمستقلّة. وهذا الانسجام المحدّد لظهورهما والسابق الإشارة إليه، والمتمركز فى التصميم والإخراج والأحداث الدرامية يدفع إلى أن تُصور هذه الخطوط العالَم فى صورته النهائية بطريقة تعبير تختلف عن الشكل الواقعى فى الحياة. وإذن فلابُد والحالة هذه أن تنشأ المشكلة العقلية عند التطبيق، وبخاصة عند فن الأوبرا الذى يتصل بالشريعة الطبيعية من ناحية، وبالواقعية من ناحية أخرى. لقد برزت نفس المشكلة بكل حجومها وتفاقماتها فى القرن الثامن عشر الميلادى قبل عصر جلوك Gluck لكنها لم تتبلور كمشكلة إلا

فى أعمال فيبر Weber وفاجنر. فواقعية الأوبرا تعنى ترتيب كل من الأحداث الخارجية والظواهر الروحية النفسية حسب الفعل ومسبّباته، ترتيباً واقعياً معقولاً ومتسلسلاً ولا يكفى أن نردّ المسببات إلى الفعل أو الحدث ذاته فحسب، بل لابد من إجراء عملية القياس للأفعال. بمعنى الأخذ بعين الاعتبار كلاً من (السابق) و (اللاحق) على دوران الأحداث والأفعال، وتغيرّ وتبدّل الحالة النفسية الداخلية. فالحدث العادى أو البسيط لا يُنبىء عن رد فعل كبير أو عنيف، كما يحدث فى الحياة العادية والحياة الواقعية أو الحقيقية، أو فى المشاعر السيكولوجية، أو فى الموثوقية Authenticity عندما يكون الحدث أو الفعل موثوق به.

يُفسّر فودور جيزا موقف الأوبرا، ويُشير تباعاً إلى صعوبة الموقف المعاصر لها. فإذا ما استعملنا فى الأوبرا الوسائل النفسية – الواقعية (النفسواقعية) فى استعارة من المسرح الدرامى " فإن العرض الأوبرالى بوضعيته النفسية – الواقعية" سوف يحتاج إلى بواعث ومُحركات للأحداث، حتى يُمركز ويُكثف التتابع والاستمرارية، ويضمن وصولها لعديد من طبقات ومستويات جماهير الأوبرا. وإذن فالنتيجة فى هذه الحالة هى تحديد الفكرات والملاحظات الناشئة عن التفكير الطويل، وتفتيتها لتذوب فى الأحداث، وفى حساب للعلاقات بين النفس والواقع. فإذا لم تتم هذه الخطوات، فإن على العرض الأوبرالى أن يسلم نفسه للموسيقى الخالصة دون أن يُفرّط فى الشكل الأوبرالى. إذ عندما تُشير خشبة المسرح فى الأوبرا إلى مكان واقعى يجمع ممثلين ومغنيين حقيقيين لحماً ودماً بكل تصرفاتهم فى وَضْع مكانى متشابك ومتضافر معهم، ووسط أزياء

تاريخية ومعقولة بحكم الضرورة الزمنية والتاريخية. وفجأة يخرج الممثلون ومغنو الأوبرا عن الأحداث فى انصراف عنها وعن التمثيل المسرحى ليغنّوا واحدة من الآريات Arias هنا يخطئ العرض الأوبرالى لغوياً. وهو ما لا ننتبه إليه عادة لأننا قد تعودنا هذا الخطأ الفنى. فإذا ما كانت (الآريا) غير حدثية أو فِعلية، أو مُرتدة أو انعكاسية Reflexive ، فإنها تُصبح بذلك فى صورة تخيلية أو مُتخيلة .. Imaginary أى فى الزمان الخيالى والمكان المُتخّيل. وهو ما لا يمكن إدخاله أو إقحامه فى مكان المنظر الواقعى، كما لا يمكن إلحاقه كذلك فى الزمن المستمر للأحداث. إن كل جزء موسيقى فى الأوبرا يعنى تغيّر المكان، كما يتطلب التغيرّ الزمنى . وهو ما يُجبر خشبة المسرح على التغيير المستمر وردّ الفعل الزمانى والمكانى .. (والتغيير بالإضاءة المسرحية فقط هوعذر ممجوج بدائى. فالحل الواقعى هو تفعيل الحدث. قد تكون الأحداث مثيرة للانتباه، لكنها تبقى مع ذلك بعيدة - وفى جرأة - عن النوع الأدبى الدرامى).

وفن الفيلم هو الفن البعيد عن تصميم الأوبرا غير النفسية - الوقعية، وعن دراماتورجيتها الخاصة (التصميم الخريطى Plan، القَطْع، المونتاج)، إذ يقترب الفيلم فى فنه وصناعته من الأوبرا باعتباره إنشاءً تركيبياً، أكثر من اقترابه إلى المسرح النفسى - الواقعى. لأنه رغم إبرازه لحصيلة الحقائق، فإنه لا يقدمها كما هى، بل يقف على الدوام فى مواجهةٍ معها.

فإذا ما أردنا أن نضع سؤالاً مُحدداً عما حدث للأوبرا خلال العقدين الأخيرين من القرن الحالى. فإننا نعثر على الإجابة، فى اكتشافنا للتغييرات والتجديدات التى طرأت على فن الأوبرا . شأنها فى ذلك شأن المشكلات التى

تصارعت مع المسرح. وهو ما نقصد به تلك المحاولات التى فجّرها بيتر بروك Peter Brook فى عدة أعمال ليستأنف بها من جديد وضع نظام عصرى أسماه (فئات المسرح الميت)، مستهدفا الربط بين الإنسان الحى المعاصر واستمرارية حقائق العصر. فى هذه القضية تعجلّ بوليه بعض الشىء بإعلانه فناء الأوبرا أو دمارها. خاصة وأنه لا يزال فى مواجهته آراء لمديرين لدور الأوبرا ، و قواد للأوركسترا ، ومخرجين أوبراليين،و مغنيين و مغنيات . ورغم كون أغلبهم من (الراديكاليين) Radical الفطريين والمتطرفين والأصوليين ، إلا أنهم ما زالوا جاهدين فى العمل على الاستمرار فى طريق تجديد وإنعاش الأوبرا ، وإجراء الإصلاحات فى فن التمثيل الأوبرالى.

على هذا النمط المشار إليه ظهرت عروض الأوبرا العالمية ما بين سبعينيات وثمانينيات القرن ، وهى تضع فى اعتبارها معالجة الموضوعات الحسية والمثيرة ، والممتازة أيضاً إلى حد بعيد ، وهى عروض انحازت إلى جانب الحدث المسرحى أكثر من انحيازها إلى جانب الموسيقى . مع توازن فى أحيان نادرة وحّد بين كل من الموسيقى والحدث المسرحى .

والآن ، هذه المقابلات والحوارات المهنية هى محتوى هذا الكتاب ، والتى تؤكد تطور نوع درامى وتقدمه بما يُثبت قدرته على الحياة والاستمرارية . "قضية الأوبرا " يحاول أن يُسجل فن الأوبرا من عدة زوايا . وفى الكتاب نعثر على أربعة وعشرين حواراً و محادثة عن فن الأوبرا أجريتها مع المعاصرين من المجريين والأوروبيين الآخرين من بينهم مغنيين ، قواد أوركسترا ، مخرجين ، مؤلفين موسيقيين ، مديرى دور أوبرا ، نقاد أوبراليين ، ومسرحيين وعلماء جمال.

و قد راعيت ألا تتكرر الأسئلة التى وجهتها إليهم ،بحيث تجئ هذه الأسئلة وقد خضعت لمعايير دقيقة فى الانتقاء و الاختيار . و فى تركيز على جزء مهم من القضية .. و أعنى به العرض الأوبرالى بين التمثيل و الغناء و الموسيقى . من بين المتحدثين مخرجون عالميون للأوبرا مثل هارى كبفر Harry Kupfer, جان بيير بونيل Jean-Pierre Ponnelle، ومخرجون مسرحيون مثل بيتر بروك Peter Brook صاحب أرقى عرض معاصر فى قلعة بيرويت، وقائد الأوركسترا العالمى المعروف عندنا فولفجنج فاجنر Wolfgang Wagner، جوزيبى باتانى Giuseppe Patané، وغيرهم من المالكين لناصية فن الأوبرا. لقد حاولت فى كل تساؤلاتى أن أنتزع الإجابات الشافية خلال الحوار، حتى أغوص فى المشكلات الفنية المُركّبة والمعقدّة فى فن الأوبرا المعاصر. لم تكن تعنينى بدائيات، من أن الأوبرا لا هى موسيقى و لا هى مسرح خالص، بقدر ما كانت تعنينى موضوعات مثل الوحدة بين الدراما والموسيقى، ومشكلات تطبيقية مثل التحقيق للنوعين الفنيين فى آن واحد، وساعة العرض المسرحى، طبعا بآراء من وجّهتُ إليهم التساؤلات. لهذا يبدو كل مقال حوارى منفصلاً عن الآخر، وحاملا لخصائص وقضايا وخبرات كثيرة وثمينة. لكنها كلها تحاول الاقتراب من معضلات الأوبرا المعاصرة ملتفة حول مستقبلها وتقدّمها العالمى ومصيرها.

ولقد حاولت الارتفاع بمستوى الأسئلة إلى ما فوق البديهيات، وفى ارتكاز وتمسّك شديدين على جانبى النظرية والتطبيق فى فن الأوبرا لفحص أعمق الأعماق للمشكلات، وقد خرجتُ من هذه التساؤلات بكمٍ ثرى ووفير لَمَسَ وعالج نواحى كثيرة فى فن الأوبرا. موضوعات وخبرات وممارسات ونتائج تعرضّت

للتاريخية، وللجمالية، ولخصائص الدراماتورجيا فى هذا الفن. ولم تُهمل التساؤلات خصائص تمثيل الأوبرات الكلاسيكية، فتضمنت بعض الإجابات خصائص التراث الأوبرالى وانكسار واندثار هذا التراث، كذلك دور التجديدية فى مجال فن الأوبرا، ومساحة وحجم الفعلية Actuality وطريق الوصول إليها.

كما حفلت المناقشات بإجابات عن علاقة المخرج الأوبرالى بقائد الأوركسترا. وعن الواجبات الملقاة على عاتق المغنى - الممثل فى الأوبرات العصرية، وعن النتائج والمُحصّلات القومية لفن التمثيل الأوبرالى، وعن العروض الأجنبية التى تُقام خارج الوطن ومشكلات التحقيق الفنى فيها وكذا عن الفروق الفنية للأوبرا المستديمة والأوبرا غير المستديمة التى تعمل بين الحين والحين. ثم، عن طبقات المتفرجين ونوعياتهم، وعن كل ما يتعلق بفن الأوبرا المعاصر.

لكن .. أين موقف جماهير الأوبرا ؟

إن هذه الجماهير تتمتع بفن الجدل والمناظرة، يعارضون ويهاجمون بعضهم البعض فى أسلوب عنيف وعدوانى. والذين تحدثتُ معهم هم جماهير أيضا، لكنهم جماهير واعية. ومع ذلك - وبكل إخلاص ودقة - فقد اختلفت وجهات النظر كثيراً، حتى كادت تُسلمنى إلى التفكير فى مقابلات و حوارات أخرى و مع ذلك مرة أخرى ، فقد رأيت أن أنقل الحوارات برمّتها ووفق تسلسلها التاريخى والزمنى، علّنى أصل إلى شيء مفيد فى البحث عن ماهية الأوبرا المعاصرة.

لقد تمت هذه الحوارات ما بين سنتى ١٩٨٣، ١٩٨٨م. وقد نُشر القليل منها فى مجلة (الموسيقى). حدثت منذ تلك الفترة بعض التغييرات فى وظائف

المتحدثين، وتوفى بونيل، وباتانى. لكن كلماتهما تظل ثابتة ثبتاً تاريخيا فى فن الأوبرا. إلا أن الوقت الذى فصلنا عنهما كفيل بميلاد آراء ووجهات نظر أخرى وخلْق مواقف جديدة من المؤمّل أن تفيد ما نبحث عنه فى الفن الأوبرالى. ومادمت قد وثّقت كل هذه الآراء، فقد رأيت من الواجب علىّ أن أُصدر هذا الكتاب، باعثاً بهذه الآراء لتحيا فى حياتنا المعاصرة.

كولتائى توماش

(١٩٩٠م)

للترجمة كلمات قليلة

فى صيف عام ١٩٩٠م وأنا أتسكع فى وعى بحثاً عن الكتب الجديدة التى صدرت فى مكتبات العاصمة المجرية بودابست، وقع الحس قبل العين على هذا الكتاب (قضية الأوبرا) من تأليف الناقد الفنى المجرى كولتائى توماش (من مواليد ١٩٤٢م) رئيس مجلة المسرح.

يتعرض الكتاب لعدة قضايا مهمة وحيوية، لعل من أهمها نُظم التعليم فى الإخراج الأوبرالى من الجانب التدريسى والأكاديمى، ومشكلة فن التمثيل فى الأوبرا .. هذه المشكلة التى صعدت إلى سطح المؤسسة الأوبرالية بعد التطور المُذهل الذى أحدثه الإخراج الحديث للأوبرا المعاصرة، والذى حمل المخرجين على التخلّى عن المحافظة والتقليدية التى سارت فيهما الأوبرات منذ انبثاق هذا النوع الفنى الخاص فى بدايات القرن السابع عشر الميلادى. كما يلمس الكتاب فى محاوراته الذهبية قضايا الريبرتوار ومبانى دور الأوبرا، والفجوة الواسعة - أو لنقُل المشكلة العصرية - التى سمحت بالتحوير والتبديل فى فن يرتبط رغماً عنه بفن الموسيقى وفن المسرح.

إن أهم ما فى هذه المحاورات أنها تفتح الباب واسعاً عريضاً لمناقشة كل هذه القضايا بصدق وذكاء وألمعية، وبأصوات أصحاب المهنة الحقيقيين المعاصرين، والذين يعملون حاليا فى العمل الأوبرالى، وكلهم من المخرجين والمؤلفين وُقواد الأوركسترا والمغنيين والمغنيات الذين أفنوا حياتهم - ولا يزالون - فى إدارة دور الأوبرا، وفى إنتاج هذا النوع فى مسارح أوبرالية كبيرة فى فيينا وبودابست وفرانكفورت وباريس وإيطاليا وبريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية.

وكـان من حُـسن الطالـع أن المؤلف يتـحـدث إليـهم جـمـيـعـاً بلغـاتهم الأصليـة، لمعرفتـه الرصينة بعـدة لغـات عالميـة، مما يجعل المحـاورات أصيلة ودقيقة. تلفّها روح الحـرية فى الفن، لتُقدِّم لنا فـى نهـاية المطاف تأريخاً دقيقـاً لموقف الأوبرا - عـمـلاً وتدريبـاً وإنتـاجـاً - بكل مميـزاته وسيـئاته. ولم تُغفل المحـاورات الجـانب التـقنـى فى العـمل الأوبرالى، ولا تصـادمـات فنىّ الموسـيـقى والدرامـا .. ولا الصراعات التى عادة ما تنشأ بين المخرج وقائد الأوركسترا.

إن خلاصـة هذه المحـاورات هـى تعلّم وتعليم لنا، نحن الذين نحـاول اليـوم بدء طريق الأوبرا، بعد أن ظل هذا الفن قائماً لأربعمائة عام تقريباً. فالتجربة العلمية المدعّمة بالعملية تحصر مـا بين جنبيهـا كل أسـرار العـمل الأوبرالى .. ومِنْ مَنْ؟! من عظماء وأصحاب المهنة المعاصرين.

كنت مضطراً لأن أتدخل بين الحين والحين، وأقطع على النص الرائع للكتـاب واسـترسـاله لأُعلّق مـا بين قوسين، ولأشـرح عبـارات تُسـاعد القـارئ والدارس على فهم التعبيـرات الفنية الخـاصـة، أو للتعـرف على الأوبرات العـالمية التى لا نعـرف عنها شيئاً.

ولما كانت المحاورات على مستوى فنى عال. فقد اقتضانى هذا مرة ثانية ، أن أُذيّل الكتـاب بهـوامش أجـدهـا جـدّ ضـرورية عـن تاريخ الأوبـرات ومكان وزمـان تمثيلها، لأُكملّ جانباً مهماً من ثقافة أوروبية معـاصرة، بعيدة عن شرقنا الأوسط، ونحن نحاول أن نلحق بركب الحضارة المعاصرة والثقافة العالمية.

إننى أُهدى هذا الجـهـد الخـالص إلى أ.د.فـوزى فـهـمى أحـمـد، الصـديق الذى فـور عرضـى فكرة ترجمة الكتـاب عليـه فى ١٩٩٠/١١/١٧م فـاجـأنى وبعـد سـاعـة

واحدة من الزمن بقراره ترجمة الكتاب .. الذى أمضيت فيه ما يقرب من ألفى ساعة خالصة، خصصتها - رغم ضيق وقتى - لقسم الإخراج الموسيقى بأكاديمية الفنون أولاً، وللمهتمين بقضية الأوبرا، ليتعلموا جديداً وأصيلاً، لكن قدَّر المولى عز وجل تأخير ظهور هذا الكتاب إلى اليوم.

المترجم

القاهرة ١٢/٤/١٩٩١م

فاموش لاسلو Vámos László

الإخراج الأوبرالى .. التمثيل الأوبرالى

- السؤال من المؤلف.

لنبدأ من البداية. ما هى الأسباب التى أدّت إلى إنشاء قسم الإخراج الموسيقى فى أكاديمية الفنون المسرحية والسينمائية ببودابست؟[1]

- الجواب .. فاموش لاسلو

(مدير مسرح بودا، أستاذ الإخراج بأكاديمية الفنون المسرحية والسينمائية) .

يتجاوز عدد المخرجين الذين يُخرجون العروض الموسيقية حالياً فى مسارح المجر سن الخمسين. وفى الأوبرا لدينا أربعة أو خمسة من مخرجى الأوبرا مارسوا مهنة الإخراج الأوبرالى والتليفزيونى لثلاثين عاما مضت. ومن هذه الإحصائية يتضح القُصور فى إعداد الأجيال التى يجب أن تُعدّ أكاديمياً لهذه المهنة لضمان استمراريتها. وهى الحالة التى لا نجدها فى الإخراج المسرحى الدرامى. ومنذ ذلك التاريخ لا يوجد إعداد علمى أكاديمى لمخرجى فن الأوبرا. بل نرى الأمر يصبح أكثر تعقيداً بميلاد نوعيات موسيقية جديدة مثل الدراما الموسيقية، وبانبثاق فن تمثيل جديد ليتناسب مع نوعية الدراما الموسيقية، أو تأثير ذلك الفن على فن الأوبريت Operetta (الأوبرا القصيرة الخفيفة - المترجم) وطُرق إخراجها .. هذا الفن الموسيقى الآخر الذى تطلّب إخراجاً موسيقياً من نوع خاص. فإذا ما تواجد القصور فى الإعداد الأكاديمى فلا مناص

من الوقـوع فى براثن التـأخـر والتـخلف الفنى. لم يكن هذا القـصـور يعنينى أنا شخصياً. لكنه لفت النظر فى إعداد الريبرتوار وواضعيه فى المسارح التى تتعامل مع فن الموسـيـقى وفن الأوبرا بـالدرجـة الأولى، التى لا يعلم- إلا الله -من الذى سيُخرج عروضهـا بعـد سنة أو سنتين أو خمس أو عشـر سنوات قـادمـة ؟ قبِلت أكاديميـة الفنون المسرحية والسينمـائية اقتراحى بإنشاء قسم أكاديمى تخصصى للإخراج الموسيقى بها وسيبدأ هذا القسم فى الخريف القادم.

اجتهدنا فى قبول طلاب من الدارسين للعلوم والفنون الموسيقيـة، على اعتبار أن هذا النوع من مخرجى المستقبل، يجب أن يكون مُتسلحاً بمعارف جديدة تفوق مـا كُنا نعرفه نحن. وكـان الهدف هو تعليم هؤلاء الطلاب المخـرجين الرغـبـة فى الانعطـاف والتعـاطف ناحيـة الأوبرا عن طريق الاسـتشـراق، وتوجـيـه طـاقـاتهم الإبداعيـة لتلقى واستحسـان واستقبال علوم ومعارف تقودهم إلـى طريق الإخراج الأوبرالى الصـحيح. لـم يتوجـه الطلاب إلى التـخصص الدقـيق مـبـاشـرة. لكنهم درسوا كل مـا يدرسه زمـلاؤهم طلاب الإخراج المسـرحى من مواد دراميـة، إضـافة إلى المراحل المتـأخـرة من الدراسـة، والتى تُعنـى تحـديداً بالـدراسـات والاتصـالات الموسيقية.

س : كم عدد سنوات الدراسة ؟

ج : خـمس سنوات دراسـيـة فى دراسـة صـبـاحـيـة منتظمـة. وأُضـيف إلى أن المغنيين والمغنيات فى حاجة مـاسـة إلى المواد الفنيـة الأخـرى ومـقـررات الدراسـة عند زمـلائهم الدارسين للإخـراج المسرحى، مثل مـواد اللياقة، والسـلاح (الشيش)، والتدريبات على المواقف، والعروض التطبيقيـة. لعل هذا القسم الجديد للإخراج

الموسيقى يفتح شهية أكاديمية الفنون الموسيقية[٢] للأخذ بيده والشدّ من أزره، خاصة وأننا نعمل سوياً فى إطار المشاركة العلمية والأكاديمية. فهم يُدرّسون المواد الموسيقية لطلابنا فى المرحلة الجامعية قبل وصولهم إلينا. كما أن طُلاب قسم الإخراج المسرحى يتطلعون إلى محاضرات الموسيقى التى وُضعت ضمن مناهج دراساتهم.

يتعين على طالب الإخراج الأوبرالى أن يعرف الوظائف الجسدية (الفيزيكية) للغناء. إذ لابد من توجيه النصائح التى تتضمن هذه الوظائف للمغنين فى أوبرا لوهنجرين مثلاً Lohengrin [٣] حتى يستطيعوا التعرف على أماكن (لقّف) وأخذ المعين من الهواء، ومتى؟ وأين؟ وكيف؟

كما من المقرر كذلك أن يدرس الطلاب وضعية الجسد عند إخراجه لصوت من الأصوات غناءً . تماماً كما يعرف المخرج الدرامى عيوب التنفس عند الممثل أو اضطراب تقنية الكلام أو تذبذب الحوار فى الدور، أو عند غياب أو اعوجاج إيقاع الحوار عنده من جرّاء الإلقاء وفن التمثيل.

س: ما هى الأهميات عند المخرج الموسيقى؟ أن يكون عارفاً بقراءة البارتيتورا Partitura ؟ أم المعرفة بالسلوك الفيزيكى للغناء ؟ وفى حالة الغناء .. هل يتطلب الأمر منه تحقيق ما تتطلبه الأجزاء التمثيلية فى الدور ؟

ج : لعلّ الشطر الثانى من سؤالك من الأهمية بمكان. ومع ذلك فمن الرائع أن يستطيع المخرج الموسيقى قراءة البارتيتورا. لكن الواقع يُدلل على أن الجهل بمعرفة المادة الفنية - سواء عند المغنى أم الممثل - وكذلك عدم القياس الدقيق

للمشكلات الفيزيكية للمغنى فى المسرح الموسيقى، ينفى الفنية الحقيقية ويلغى الشرعية عن المخرج. فالغناء فى حد ذاته مشكلة فيزيكية كبرى، وكذلك التمثيل لدور هاملت بطبيعة الحال.

إذ فى حالتى الغناء والتمثيل يحتاج الأمر إلى وضعية جديدة جسدية مناسبة. فإذا ما كان القياس دقيقاً وعادلا فى جزئى التمثيل والغناء، فإننا نتقبلّ الأجزاء التمثيلية عند مغنى الأوبرا. وهذا يحدث عندما يكون المغنى عارفاً بخصائص وحاجات وأسباب هذه الوضعية.

س: من المقدمات نصل إلى النتائج. ففى هذا الحيزّ الضيق للمهنة الفنية (يقصد فن الأوبرا - المترجم) استطاع هذا الفن أن يُلفت نظر عديد من رجال علم الجمال المسرحى. وإذن، فهل بالإمكان تطبيق ذلك على النقاد ؟

ج: نعرف من نقاد فن الأوبرا الكثيرين. من بينهم توت ألادار Tóth Aladár، بيترفى اشتقان Péterfi István ويامنتز شاندور Jamnitz Sándor وكلهم اشتغلوا وبحثوا فى مهمة الإخراج الأوبرالى. ومعهم نقاد معاصرون هذه الأيام. ومنذ وجود علامات فنية فى فن الأوبرا تشير إلى جهود الإخراج الأوبرالى، والنقد يتفاعل مع هذه العلامات ويتعرض لها بالمناقشة والتحليل.

س: منذ متى ؟

ج: علينا العودة إلى الوراء قليلاً .. إلى الدراسات الأولى التى كتبها هافاشى شاندور Hevesi Sándor (٤) والتى خصّ بها الإخراج فى الأوبرا. مثل الدراسة القيّمة التى كتبها عن أوبرا (التروبادور Trubadur) (٥) والتى صدرت على ما

أظن فى عام ١٩١٢م ، ولا يزال صداها سارى المفعول حتى اليوم . ثم أتابع الرواد فأذكر ماركوش لاسلو Márkus László [٦] الذى أتاح الفرصة للشباب الفنانين لعشق فنون المسرح والأوبرا، ووجّه كلاً من نادشدى كالمان Nádasdy Kálman [٧] وأولاه جوستاف إلى الإخراج الأوبرالى، ولا تزال أعمالهما تصعد إلى اليوم على خشبات مسارح الأوبرا المجرية.

أما فيما يختص بالعروض الأوبرالية فى الخارج. فقد بدأت موجة الإخراج الأوبرالى عندنا من المدرسة البيرويتية الألمانية التى استندت كثيراً على نظرية ريتشارد فاجنر، والتى أشارت- وتحديداً - إلى أن عرض الأوبرا ليس سباقاً للأصوات والأزياء التاريخية، بقدر ما هو الإبداع فى إنتاج عرض درامى.

س: أظن أن فلزنشتاين Felsenstein [٨] هو الآخر قد أشار إلى نفس الحقيقة بعد ذلك؟

ج: نعم. لكن فاجنر قد حقق ذلك فى عصره مبكراً بأسلوبه الرومانتيكى. أما بعد ذلك، فإننا نعرف جيداً طرق التصحيح الإصلاحية بعد الحرب العالمية الثانية، والتى تم بعضها على يد المخرج فيلاند فاجنر Wieland Wagnerمن ناحية، ثم على يد فولفجنج فاجنر Wolfgang Wagnerمن ناحية أخرى. كما ساهم بعد ذلك فى تنقية وتشذيب هذه الإصلاحات كل من فلزنشتاين، زافيراللى Zefirelli، فيسكونتى Visconti، رينآرت Rennart، ستريلر Strehler وتشيرو Chéreau .

وعليـه، فـإن كل الحـوارات والمنـاقـشـات والمناظرات التى دارت فى القـارة الأوروبيـة منذ بداية القـرن العشـرين، وفى المجـر منذ خـمـسين أو سـتين عـامـاً، واستهدفت الإخراج الموسيقى المعاصر نعرفها تماماً. طبيعى أنه فى هذه العقود الطويلة من السنوات لم يكن الإخراج الموسيقى فيها يسير بدرجة النمو الواحدة المستقرة نفسها ، خاصة فيما يختص بجزئية التمثيل الأوبرالى. فقد كانت هناك سنوات تُعـرف باسم الزمن الميّت Dead Period مثل سنوات العصـر الذى سبق ظهور نادشدى وأُولاه، والذى غابت عنه الخصائص المميزة للمخرج الأوبرالى.

ارتبطت قضيـة إخراج الأوبرا عبـر تاريخها على الدوام بشىء واحد مهم .. وهو وجود الشخصية الفردية المتميزة لقائد الأوركسترا. فإذا كان مدير الأوبرا من الدارسين للموسيقى أو من ذوى الخلفيات الموسيقية، فإن المخرج كثيراً ما كـان يعـانى فى إخـراج العـمل الأوبرالى. نلمح هذه الظاهـرة فى بداية القـرن العشـرين فى أعمـال كارنر اشتقـان Kerner István، وفى العروض الرائعة التى قدمها فاجنر (يقـصد المؤلف فولفـجنج فاجنر - المترجم) وبخاصـة لأعمـال الإيطالى بوتشينى، لنجد أن استقلالية وحرية المخرج قد تقلصت إلى حد كبير . ونفس الظاهرة تتكرر عندمـا ينتـقل هافـاشى من الأوبرا المجـرية إلى المسـرح القومى المجرى، ولم يكن ماركوش لاسلو قد تعاقد بعد مع دار أوبرا بودابست. وقـد أكّد هذه الظاهرة - فى حذر ورقة كعادته - نادشدى كالمان الذى عمل كمتـرجم للأوبرا آنذاك. إذ لاحظ أن المخـرج الأول بالأوبرا ألسـجـهى كـالمان Elszeghy Kálmán لم يكن مُخـرجـاً أوبـراليـاً مُبـدعـاً على الإطلاق، هذا فى الوقت الذى كان يمارس فيه نادشدى الخصائص الجوهرية للإخراج الأوبرالى،

بأن يُبرز لكل مغنى ومغنية ماذا عليه أن يفعل فى الجانب التمثيلى من الدور الغنائى .. وهذا جيد ومطلوب لكن ماذا حدث ؟ طُرد نادشدى كالمان من الأوبرا بقرار من المدير. لكن سرعان ما اضطُر لإعادته بناءً على طلبات فرقة الأوبرا الذين أعلنوا، وبالحرف الواحد : ليُعد الولد إلى مكانه .. فنحن لا نستطيع العمل بدونه".

س: هل كان لدى الأوبرا المجرية قبل الحرب العالمية الثانية عدد من المخرجين الأوبراليين المُصلحين ؟

ج: فإن دار الأوبرا فى ثلاثينيات القرن مجموعة من المُصلحين من بينهم ماركوش وأُولاه ونادشدى عندما أخرجوا عروضاً أوبرالية على مستوى عالمى. فقد عرض المخرج رشبيجى Respighi أوبرا (اللهيب Flame) فى الخارج فى فيرنزا على مسرح ماجو ميوزيكال Maggio Musicale وعلى ما أعتقد فقد أُعيد عرض الأوبرا مؤخراًعلى مسرح اسكالا ميلانو. وأُركز على أسباب نجاح هذا العرض والتى ارتكزت على الدراما بصفة قاطعة، بمعنى كلمة الدرامية الفنية.

إذ لم يكن عرضاً موسيقياً فقط. كان عرضاً تمثيلياً مسرحياً Scenical جمع بين المنظرية وعلاقتها بالمشاهد الطبيعية الخلّابة ، كما حوى العرض التصويرية المتمثلة فى تمرير الأحداث والمشاهد، الأمر الذى جعله عرضاً أوبرالياً مُميزاً.

س: لكنّ الإصلاح الفنى الحقيقى لمهنة المخرج الأوبرالى قد بدأ فعلاً بعد الحرب العالمية الثانية.

ج: نعَم. والمخرجون المُصلحون كثيرون فى أوروبا عنهم فى المجر. وكلهم قد وصلوا إلى الأوبرا من المسرح النثرى الدرامى وباستثناء القليل منهم فأمامنا الدليل على ذلك. هارى كبفر، جوتز فريدريش Götz Friedrich، يواخيم هرز Joachim Herz . وفلزنشتاين نفسه هو واحد من الوافدين من المسرح النثرى الدرامى. من المهم العودة إلى قائمة المخرجين ومصادر البدايات عندهم. ومن النافع أيضا أن نذكر أن بعضاً من المخرجين الألمان قد عمل فى المسرح الألمانى قبل الحرب العالمية الثانية فى أعمال جوته Goethe، شيللر Schiller، هاوبتمان Hauptmann قبل الإقدام على الإخراج فى الأوبرا ومسارح الأوبريت، حتى أُنشىء مسرح كوميش أوبر فى برلين. وفلزتشتاين ينتمى إلى هذا النوع من المخرجين، فضلا عن أنه عاد فى أثناء حياته لإخراج الدراما بعد أن أخرج العديد من الأوبرات على مسارح فينا. لكنه بقى مع ذلك طوال حياته (وحتى وفاته فى السبعينيات – المترجم) مخرجاً أوبرالياً.

س: من المعروف أن فلزنشتاين هو مؤسس مسرح كوميش أوبر " لتعميم فن الأوبرا ونشر شعبية هذا الفن. بل إنه قد دعا إلى اعتباره مؤسسة فنية ذات رسالة قومية، تحمل الكثير على عاتقها للجماهير العامة داخل إطارها النموذجى Representativ الذى ينوب عن الشعب .. مثله مَثلُ النائب فى البرلمان ". لكن المشكلة أنه لم توضح أو تتضح أية نيابة كان يعنى فلزنشتاين؟ لقد ظلت قضية الإنابة غير واضحة المعنى. وحسبما يذكر هو " هذه المؤسسات الفنية (الأوبرا) تعمل من داخل الهيكل الفنى الثقافى "، طبعاً لإخراج عروض أوبرالية. هذه الإنابة هى التى دفعت بفلزنشتاين إلى تحويل مهمة الأوبرا إلى المسرح الموسيقى

الذى ابتدعه فى مسرحه، لاعتقاده بإمكانية التحويل. لم يكن بالضرورة السير فى هذا الطريق لأن ذلك كان يعنى تجريد وتعرية الأوبرا من كل تقاليدها وأعرافها ومصطلحاتها المعروفة بها على مر العقود والسنين. يذكر فلزنشتاين "إن التمثيل الأوبرالى الخالى من المحتوى هو الذى قادنى إلى فكرة المسرح الموسيقى" ذكر ذلك أثناء حديثه مرة مع سيجفريد مالينجر Siegfried Malchinger حيث اعتبر" كل حدث وكل فِعل وكل صوت Voice هو الحقيقة بعينها، بل أجرؤ فأقول إنه برنامج Program" .

انتقلت الأوبرا إلى المسرح الموسيقى أو إلى الدراما الموسيقية بهذا المنطق الجديد. فاللغة المسرحية فى التمثيل الأوبرالى يمكن أن تتغيرّ وتتبدّل ثم تتجدد، تماماً كما هو الحال فى المسرح الدرامى وحالة التمثيل فيه. وحينما نذكر ذلك، فلابد من الإشارة إلى كل ما قدّمه أُولاه جوستاف ونادشدى كالمان فى هذا الطريق، وهو نفس طريق التجديد ونفس وسائل العصرية التى لا تزال تصعد على خشبة المسرح حتى اليوم.

ج: مثلما يبدو فى أوبرا (حياة البوهيميا)[٩] التى صمم ديكوراتها أُولاه وأخرجها نادشدى.

س: وهذا يُعيد إلى ذاكرتى كلمات بيتر بروك[١٠] التى ذكرها وخصّ بها استانسلافسكى وإخراجه بتعبير المحافظة الخالية من مواطن الضعف Airtight Conservation . وهو نفس ما ذكره من تجديدات الإخراج عند فاختنجوف Vahtangovفى تعّرضه لأوبرا (توراندوت Turandot) [١١]، والذى التصق فيه فاختنجوف بالأصل ومصدر القصة Origin، حتى وهو يُجرى تجديداته

الإخراجية المعروفة فى منهجه الإخراجى. هذه العروض المسرحية من وجهة نظر بروك رغم أنها تُنشّط الذهن وتُوقظ فيه الرغبة إلى تشغيل وإعمال حاسة التعرّف عنده، لكنها لا تحتوى على قوة الكشف ولا تنتشر منها القُوى الإبداعية للحياة. لعل سبب هذه النظرة المحافظة يعود إلى أن الإخراج الأوبرالى فى العقود الأخيرة عندنا لم يأخذ حقه من المناقشة أو التحليل أو الاعتبار. وفى ظنى أنه منذ إدارة ميهاى أندراش Mihály András لدار أوبرا بودابست - باستثناء عدة إخراجات عصرية لعروض أوبرالية - وحتى اليوم، قد غابت الأشكال التجديدية للغة الشكل المسرحى بصفة عامة، حتى مع وجود التيار الإصلاحى الذى سار إلى جنب مع التقليدية القائمة .. هذا التيار الإصلاحى الذى نُطلق عليه (تيار الابتكار المُفعم بُقوى الحياة).

ج: هنا أختلف معك كثيراً، بحكم عملى (يقصد مهنته كمخرج مسرحى وأوبرالى - المترجم)، ودون الإشارة إلى شخصى أو فرض الرأى. فقد كانت هناك عروض فى السنوات الأخيرة مثل أوبرا (ألبرت هارّينج Albert Herring[١٢] التى أخرجها ميكو أندراش Mikó András (مع أنك ذكرت أن الإيجابية تتواجد فى العروض الأوبرالية العصرية) هذه العروض حتى بدون الموسيقى فقد كانت كوميديا عاصفية ومسرحاً رائعاً. وهو ما نجده عند (سيناتار ميكلوش - Szinetár Miklós) [١٣] فى آخر عروض أوبرا (كوزى فان توتّى Cosi Fan Tutti . وكذلك عند بيكيش أندراش Békés Audrás فى أوبرا (شراب الحب اللذيذ). وقد جمعت كل هذه العروض الأوبرالية المنظرية بنجاح تام. وأضيف عرض أوبرا (إلكترا Electra) أيضا. ويجب ألا ننسى أن فن التمثيل

الأوبرالى الذى نُناقش قـضـيـتـه الآن قـد بـدأ عند مـاليش Melis وليس عند ليوبيـمـوف Ljubimov[١٤] فى أوبرا (دون جيـوفانى Don Giovanni) [١٥]، كـمـا بدأ عند نـادشـدى فى إخـراجه لأوبـرا (دون جـوان). إنه مـن الصـعب العـثـور على اسـتنتـاجـات للحـركـة وفلسـفـتـهـا عند كل مـن مـاليش وليـوبيـمـوف وفلزنشـتـاين ونادشـدى أو أُولاه. لكن نادشـدى كـان هو الأعظم بينهم فى ابتـداع الحـركـة الأوبرالية المناسبة للمُغنى دراميا. كان نادشدى أعظم من قابلتهم جميعا، إذ كان فى إخـراجه دائم الارتبـاط بقـدرات فائقـة كالخيـال. وقد سـاعدته هذه القدرات فى القبض على ناصية الدراما فى الأوبرا. لم يكن يهدأ فى المشهد الواحد حتى يعثـر على الصـراع الدرامى للمشـهد أو الموقف ليوثّق به عـلاقـات الشـخصـيـات بعضها بالبعض. أما أُولاه فكان نموذجاً زخرفياً تزيينياً Ornamental . لقد أكمل كل من نادشدى وأولاه بعضهما البعض عندما عمـلا معاً. ففى أوبرا (بوريس جودونوف Boris Godunov) [١٦] أنهى أُولاه اللوحات الحية والستائر المستعملة، بينما اشتغل نادشدى على الأجزاء الدرامية مثل مشاهد وفاة بوريس، ومقابلاته مع شخصية المجنون فى مشهد العاصفة الجنونية، وفق كل الدقائق السيكولوجية لهذه المشـاهد. أيامها كُنا نشـاهد بعض التدريبات، ولانزال نحفظ فى مخيلتنا الخبرة الدرامية الثمينة لدرامات كبيرة أخرى على غرار ريتشارد الثالث، عطيل فى المسـرح القومى كان يُخـرجها نادشدى، ثم خبـرة أكثـر تحليلاً وعُمقـاً فى محاضراته داخل أكاديمية الفنون.

س: لكن الزمن يقـتل كل هذه المحـاولات والابتكارات فى العـروض سـابقـة الذكر. ولا يبقى لنا فى النهاية - وليس ذلك بطريق الصدفة أبداً - إلا التمثيل

الأوبرالى بكل عمومياته، وكل تقليدية حركاته الفارغة الخاوية. وهو ما نصّ عليه فلزنشتاين بتعريفه للهيكل الفنى الثقافى بـ (طريقة التشغيل - Operating Course).

ج: إن تقدّم الريبرتوار فى السن عبر سنين العرض الأوبرالى، وتغيرّ بعض الأدوار بإسنادها لآخرين، يُغيرّ كثيراً بطبيعة الحال من الأصل. وليس الأمر عندنا فقط، لكنه يحدث فى عروض أخرى بأوروبا. وعليه، فإن علينا أن نفحص من جديد .. إذا اعتبرنا محاولة ليوبيموف فى أوبرا دون جيوفانى بمثابة التمرّد المؤثر.

وجهة النظر التى ذكرتها الآن، يمكن تحقيقها فقط فى حالة وصول العرض إلى مشارف الشيخوخة. وبعدها .. لا أعرف مَن مناّ الذى يتوجّب عليه الكفّ عن النقاش. إن العروض التى ناقشناها يمكن أن نضعها فى مصاف (الكونسرت المُزيّن). ثم ننتقل بعد ذلك لنضع خطاً فاصلاً، ثم لنستأنف الحديث عن درامية الأوبرا. مع أننى أرى أن العلاقة فى دون جيوفانى هى العكس تماماً .

فإذا ما أراد ليوبيموف الهجوم على الدراما. فإذن .. أين أهميات هذا العرض الأوبرالى الذى قدّمه ؟ لأنه فى هذه الحالة يكون قد سار بالعرض إلى الشكل الأوراتورى(١٧) فالعرض فى الأوراتوريو يجمع كل المصنّفات والمهمات المسرحية. وهى موجودة وحية، لكن الشخصيات لا تجلس أبدا، لكنهم يظلون واقفين حول الموسيقيين وحول آلة الهاربسيكورد Harpsichord .

والموقف الدرامى لا يمثل أهمية فى عرض الأوراتوريو. وقوة عرض ليوبيموف تتجلى فى التكثيف الغنائى .. هذا التكثيف الذى أوحى بتحرير الأحاسيس

والفهم الذى يقترب كثيراً من أشكال وأهداف فن الأوراتوريو، خاصة عندما تبتعد الشخصيات عن النوتة الموسيقية وتبدأ فى ارتداء ملابس التمثيل. هذا الإطار الفاتن والدائرة السحرية يؤدى بالضرورة إلى أن يدخل الممثلون - المغنيون إلى عالم خاص يُحيط بهم ويأسر لُبَّهم، وهو العالم الخاص الذى يكون فى حالة قوة وتكثيف شديدين، ينبع من الموسيقى، ومن اتقاد الحوار .. لا من غيرهما. لعل هذه الخصائص هى نفسها الخصائص الفنية للتميثل الأوبرالى. ومن هنا أعتقد أن جيجلى Gigli كان ممثلاً عظيماً.

مع أنه لم يتحرك كثيراً إذ لم تكن لديه الفرصة إلى ذلك، على اعتبار أن التعبير الدرامى من زاويتىّ الإحساس والفهم كان يظهر مُنصهراً وفى اعتماد كُلى على الموسيقى من ناحية، ثم على إلقاء الحوار تمثيلاً من ناحية أخرى. ولم يكن بمستطيع أن يصل إلى ما وصل إليه عن طريق الشقلبة على خشبة المسرح، أو من ارتفاع وصهللة الصوت فى مقطع من المقاطع. ومن هنا فقد كان باستطاعته حمل الكثير من الأثقال أو إغلاق باب من الأبواب.

والمغنى الأوبرالى المُتمتع بالحس الدرامى والموهبة التمثيلية الدرامية على غرار سيكاى ميهاى Székely Mihály، جوركوفيتش ماريا Gyurkovics Mária، هازى أرجيبت Házi Erzsébet أو شيماندى Simándy (لنتذكّر دوره فى أوبرا بانك بان .. Bánk Bán) .. هذا المغنى يكون ممثــلاً وفناناً قــادراً على إبراز مواضع الإنسانية، ليس بالصوت الصادر عنه، ولكن بشىء ما مُجَسّد فى البدن والجسد، وفى رحم النوتة الموسيقية. وهذا الشىء هو الذى يخرج مع الصوت فى

مواضع الغناء. ومغنى الأوبرا حين يكون ممثلاً سيئاً فإن صوته فى الغناء يكون فاقداً للتعبير الفنى، وفى رتابة غير محمودة. وكأن الصوت يصدر عن ماكينة الغناء اليدوية الحاكى (الفونوغراف Phonograph) الذى لا يُقدّم إلا قيمة صوتية واحدة - المترجم). أما المغنى الجيد، فهو الذى يُنظم تونات الصوت عنده فى انتظام ودقة شديدتين، ويُراعى نُطق الألفاظ، ويهتم بالحروف الصحيحة والحروف الصامتة. هناك مغنو أوبرا سيئون يبرزون مواضع الإنسانية فى أدوارهم من خلال الموسيقى والأجزاء التمثيلية فى الأوبرا، لكن ذلك لا يكفى. فقدرات مغنى الأوبرا تبرز وتلمع إذا كان ممثلاً جيداً كذلك عندما أخرجتُ المسلسل التليفزيونى (بلا قناع) مع تأو آدم Theo Adam لم تكن هناك وسائل كافية للافتتان على غرار سحر النار فى أوبرا (الفالكير Walkür) [١٨] وقد نبّهتُ الممثل - المغنى أننى سوف أدخلُ بالكاميرا اقتراباً من وجهه، ثم على عينيه تركيزا، وعليه أن يُفكر بتكثيف شديد فى تلك اللحظات عما تقوله له الموسيقى فى الموقف. كانت لحظة رائعة .. وهذا، هو التمثيل الأوبرالى.

س: وفى مواجهة ذلك، فيبدو أن تقوية الريبرتوار تعنى أن التمثيل الأوبرالى يقف على قدم المساواة وفى معادلة مع التمثيل فى الأوراتوريو والتمثيل السكونى المستقر Static، ولا حاجة لنا إلى معنى الكلمة بالتعبير الكلاسيكى فى التمثيل أو إلى المواقف. تموت الأوبرا إذا اعتبرناها نوعاً درامياً مسرحياً. وهذا يؤكد الأهمية المتقدمة لفن الموسيقى فى الأوبرا. إن أكبر مثال أُقدّمه هنا هو هذا التحليل الذى أورده فنزنشتاين لأوبرا (زواج الحلاق - الفيجارو)[١٩]، وبخاصة فى الجزء الذى يذكر فيه أن أشياء كثيرة تحدث عند غناء آريا الوردة.

(Rose - Aria).. كم من العمليات الداخلية التى تحدث بين الريسيتاتيفو والآريا، وتحت السطح فى قلب ومشاعر شخصية سوزانا Susanna؟ وماهى العلاقات التى تتكون إزاء هذه العمليات ؟ أقصد عالمها الداخلى المختبىء وخاصة فى حضور شخصية الفيجارو. لقد اكتشف فلزنشتاين الدليل على أن آريات موزارت لم يكتبها مؤلفها لحفلة من الحفلات الموسيقية لتُعزف فيها، لكنه كتبها (موسيقياً) لخشبة المسرح.

ج: تماما هذا ما أعنيه. وأُضيف إليه، أن المغنية التى قامت بالدور فى إخراج فلزنشتاين - ومع الاعتراف بقدرتها - فليس بالضرورة أن تكون ممثلة قديرة. فهى تبقى عند ماليش مع فكاهاته المُبدعة ومواقفه الدرامية القادرة على إبراز الشخصية، حتى لو نزعتَ عنها الجزء الموسيقى. لقد أخرجت مشهداً من المشاهد حيث شخصية باتور Betur لا تظهر على المسرح. كان مشهداً خاصاً يمكن كتابة دراسة عنه. مشهد يتعلق بكل الفرقة التمثيلية، حينما يوجّه المشهد كل الشخصيات لكيفية (المعايشة) على المسرح مع بقية الماثلين مبرزاً طرق ووسائل الاتصال الحديث. وكيف يمكن للموسيقى أن تعيش وتُعايش هى الأخرى، وتتسرّب إلى داخل النسيج الدرامى فى قلوب الشخصيات التى تُمثل وتُغنى الأوبرا فى وقتٍ واحدٍ، وبلا صوت واحد أحياناً. ولكن .. بالحضور المُشع فوق خشبة المسرح.

س: إن الذى يغيب عنى اليوم فى أصول وتقليديات فن التمثيل الأوبرالى هو الموقف الدرامى. كما أفتقد العلاقة الإنسانية المباشرة والتيار الطّردى المستمر، وكذا توازن الدورة الدموية التى تدفع بفنان الأوبرا إلى استشعار الحَدس

والبديهة Intuition ليقبض على ناصية موقف درامى مُعين. منذ عدة سنوات شاهدت أوبرا زواج الفيجارو كفيلم تليفزيونى. تجلس الشخصيات فى حجرة وترتدى الملابس العصرية. ومع ذلك فقد استطاعوا أن يُقيموا العلاقة بينهم وبين بعضهم البعض. لم يخطر ببالى أنهم يُغنوّن، مع أن الغناء أمر طبيعى فى طبيعة العمل الأوبرالى. قاد فرانتشيك Ferencsik العرض وهو بجانب آلة البيانو. وكانت العلاقة كاملة واضحة تماماً. كما قدّم فيشر إيفان Fischer Iván أوبرا دون جيوفانى لكنّ عند عرضها على المسرح فقد اختفى كل شىء. لم يكن عرضاً سيئاً. كان عرضاً عادياً كبقية عروض الأوبرا. أعرف أن هناك نقطتين يمكن أن يثارا ضد رأيى هذا. النقطة الأولى، أن مسرح أركل Erkel Theatre [٢٠] مسرح واسع بما لايضمن توليد أُلفة أو مودّة بين المتفرج والممثل - المغنى فى عروض الأوبرا، بعكس القاعات أو المسارح الصغيرة ذات الخصائص السيكولوجية فى هذا المجال. لكن ضرورة المعمار الواسع العريض كانت تقتضى بالضرورة ميلاد هذه الألفة بطرق فنية أخرى. ثم النقطة الثانية، هى أنه ليس لنا أن نُصّر على جنىّ الواقعية، فالأوبرا نفسها كنوع فنى ليست واقعية فى حد ذاتها.

ج: إنها أكثر الواقعيات السيكولوجية وأكثر الأنواع الأسلوبية كذلك Stylistic وفى وقت واحد. وهذه هى إحدى خصائص الأوبرا. هى واقعية من ناحية، لأنها تعرض حوار الإنسان .. تعرضه على الجماهير تماماً كما هو فى الحياة الواقعية. فهى مستطيعة أن تتغنى بالديالوجات مرة، وبالأجزاء الصامتة مرة أخرى. إذ فى الوقت الذى يفكر فيه إنسان على المسرح. نجد إنساناً آخر يتحدث بالحوار. إن أعظم تحقيق للأوبرا يكمن فى واقعيتها العميقة والعويصة، التى تُبرز لنا خمس

شـخـصـيـات تتـحـدث فـى وقت وزمن واحـد . أو هـى تدفع المشـاهـد ليـتابع أفكار خمس شـخصيات على الأقل، ويتـابع كذلك عوالمهـا الخاصـة الداخلية أيضـاً . وقد يكون خلف حـوار هـذه الشخصيات الخـمس الكورس أو الكورال بأدائه الجماعى، سواء كـان مزدوجاً أم رباعياً . وهنا يقتضى الأمر متابعة أفكار كل من الكورس أو الكورال الرباعى . ثم إضـافة إلى ذلك، فإن للأوركسـترا فى الأوبرا مـهمـة جليلة أيضا . وهـى الكشف عن الأجزاء الصوتية الغنائية ومعانيها موسيقياً . إذن فالحياة الواقعية الحقيقية Real تصل إلى خشبة المسرح فى صورة كتلة متشابكة مُعقّدة لا يمكن تـواجـدها فى نـوعٍ درامـيٍ آخـر . من هـنا يُصـبـح فن الأوبرا أكـثـر وأعـمق واقعية من الدراما .

ومن نـاحـيـة أخـرى ، فـإن الأوبرا فن أسلوبى . بمعنى أنه ذو عـلاقـة بالأسلوب (أى فن قابل للأسلبة ليصبح منطبقاً على أسلوب معين - المترجم) . وهـو أسلوبى لأننا لا نتحدث إلى خمسة أفـراد فى وقت واحـد فى الحياة الـواقـعية . أضف إلى ذلك دخـول الموسـيقى التى قـد تُضـايق الحـديث أو الحـوار . وفى النهـاية لا يمكن التقاط فكرة واحدة لدى المتفرج المستمع حينئذ . وفى الأوبرا، يحدث الاكتمال من الأجـزاء الصوتيـة والموسيقية المضـادة أو المعارضـة Counter (كـما هـو الحـال فى الطّبـاق الصـوتى Counterpoint حين يُضـاف لحنٌ إلى لحـنٍ آخـر على سـبـيل المصـاحـبة - المترجم) . وكمـا أنّ هناك تعـارضـات بين الأنـواع الـدرامـيـة وبعضـهـا البـعض، فـإن الأمـر عند الأوبرا يكون على نفس المنوال بين أوبـرا وأوبـرا أخـرى . فمثلا أوبرا (ألبرت هارّينج) المليئة بالواقعية لحماً ودماً فى أحداثها لا يمكن أن تتـسـاوى فى النـوع مع أوبرا (التـروبادور) التى يقـوم بناؤهـا على كم ومـقـدار

موسيقى ضخم .. هذا الكم الموسيقى يُحدد الأوبرا بنوعية أوبرالية أخرى تقود إلى مواقف واقعية حقيقية ذات طابع خاص. كما تتطلب أسلوباً إخراجياً أوبرالياً غير الأسلوب الآخر. ونفس الحال عند موزارت الذى يتطلب نوعية ثالثة من الإخراج فى أوبراته. وكذلك عند فردى الذى تتطلب أوبراته خاصيات أخرى باعتباره عالماً آخر سواء كان فى أوبرا (التروبادور) أم فالستاف Falstaff [٢١] من زاوية ، ثم عطيل وفالستاف من زاوية أخرى. إن الفرق الزمنى فى كتابة هذه الأوبرات موسيقياً هو أربع سنوات. ففى الزاوية الأولى، تعبير عن (عجوز شاب)، وفى الزاوية الثانية، يُصبح التعبير عن (عجوز مُعمِّر). سأبعُد عن المقارنات الموسيقية لفترة. إن الثنائى عطيل - ياجو الذى يختم الفصل الثانى من أوبرا عطيل فى رومانتيكية أسلوبية، يختلف اختلافاً كبيراً عن العلاقة الذهنية (الإنتلكتوالية) الواقعية التى نُلاحظها عند الثنائى فالستاف - فورد . فهنا يقتضى الأمر إبراز عناصر وسيطية شديدة الحساسية للقُوى الروحية والقُوى الخارقة للطبيعية (مثل صلة الوصل بين العالم الأرضى وعالم الأرواح فى التنويم المغناطيسى -- المترجم)، إضافة إلى مراعاة الممثل المغنى لعناصر فيزيكية خاصة.

ثم هناك جانب آخر لمتطلبات الواقعية. لأعُد إلى أوبرا (دون جيوفانى) مرة أخرى إذ علىّ أن أُراقب المشاهد جيداً. فبينما طرد ليوبيموف من المغنيين التكثيف الرائع رغم اكتمال كل لحظات العرض، فقد أهمل أيضا فى كثيرمن المواقف الدرامية فى الأوبرا. فالمتفرج الذى لا يعرف شيئاً عن الخلفية التاريخية لأحداث الأوبرا. والذى يراها للمرة الأولى (أضف إلى ذلك أن العرض قُدّم باللغة

الإيطالية) لا يستطيع أن يضع يده على أحداث الأوبرا فى محاولاتى الإخراجية للأوبرا، أضع نُصب عينىّ فى المقام الأول أن اقُصّ (أحِكى) حكاية الأوبرا. وهى العدوى الرائعة التى ورثتها عن نادشدى. عندما كُنا طلاباً له فى أكاديمية الفنون كان واجبنا فى الدروس الأولى هو كتابة قصة وأحداث مسرحية (روميو وجولييت). طبعا تمرّدنا على هذا الواجب البدائى، ونحن الذين أتينا إلى أكاديمية عليا للفنون. قال : "فقط، أُكتبوا مضمون قصة روميو وجولييت". وقد أثبت لنا بعد التجربة أننا لم نستطع كتابة الحكاية، مُوضحا أن على المخرج أولاً أن يقُص الفكرة، وبعدها تتّبع وتتسلسل كل الخطوات الإخراجية الأخرى.

س: تفسيراتك عن قصص وحكايات الأوبرا غاية فى الأهمية. أنا أيضاً أشعر بما تقول. فالسائد يكشف عن ضعْفْ الأوبرات التى تُقدّم معناً سيئاً للقصة أو الحكاية. لقد تحدث مايرهولد Meyerhold [٢٢] عن ذلك. ففى أوبرا (البستونى Spade - والبستونى هى البنت فى ورق اللعب "الكوتشينة") كان على دور البنت فى الأوبرا أن تسرق بوشكين لتُقحمه فى تشايكوفسكى. ويُفنّد مايرهولد رأيه، مُفسّراً أن المؤلف الموسيقى تشايكوفسكى قد فكر كثيراً أثناء التأليف الموسيقى للأوبرا فى شخص بوشكين. رغم أنه اضطر إلى إجراء بعض التنازلات أمام نص الأوبرا الذى كتبه موجست تشايكوفسكى Mogyest الأخ الأكبر للمؤلف الموسيقى والذى كان يُنفذ توجيهات مسرح البلاط آنذاك، فزوَّر الكثير على شخصية بوشكين. وفى رأى فلزنشتاين، أن نوعاً آخر من التزوير قد حدث لأوبرا (كارمن Carmen) [٢٣] حتى ولو كان هذا التحريف قد تم مؤخراً. فعند ترجمة الأوبرا للمرة الثانية فقد تبينّ أنّ أوبرا كارمن ليست بالدقة التى كتبها بها

الفرنسى ميريميه، من أن الشخصية "مرحة، نَزوِيّة ميالة إلى التقلّب Capricious شابة بريئة عنيفة شديدة الانفعال". تؤكد هذه الحقيقة أن الديالوجات النثرية والأجزاء الغنائية فى الأوبرا - والتى كتبها الموسيقىّ بيزيه - قد أُعيدت كتابتها بعد وفاة المؤلف الموسيقىّ. فيحتل الريسيتاتيفو محل الديالوجات النثرية حتى يمكن تقديم هذه الأوبرا ذات لغة المطبخ (اللغة المتدنية) إلى الجمهور، وفى غياب أغلب حوار الأوبرا (فضلاً عن أن المغنيين لم يعرفوا أو هم لم يجرءوا على نُطق الحوار الدرامى). وفى رأى فلزنشتاين، أنه لا الدراما وصلت إلى غايتها، ولا البارتيتورا عُزفت كما هى، بعد أن أصابها التغيير والتبديل فى النوتة الموسيقية. وهو ما أوصله إلى أن كارمن بشكلها الحالى ما هى إلا صورة مُزوّرة للأصل. فإذا كان يجرى تمثيل وغناء الأوبرا بشكلها الحالى اليوم، فإن ذلك معناه قيادة خاطئة وغناءً فى غير موضعه. وهى نفس الحقيقة التى وصل اليها بيتر بروك بعد ثلاثة عقود من الزمن، عندما عاد إلى البحث فى ميريمية وعمله الخام البائس فى مواجهة وتضادٍ مع كُتاب نص الأوبرا ميلهاك وهيلفى. هذا النص الذى اعتنى بحالة ومتطلبات الموقف الاقتصادى للعصر. وتراجيديا كارمن عند بيتربروك يعزفها أربعة عشر موسيقياً على المسرح. والعرض يتم بواسطة أربع مغنيات وثلاث شخصيات للحوار النثرى ويستمر لساعة ونصف الساعة. ولايوجد كورس أو كورال البتة. وهذا تعديل فى الأوبرا Modification، وهو تعديل مهم وجدير بالنظر إليه إذا ما قارنّاه مع ما فعله بروك فى أربعينيات وخمسينيات القرن من أعمال، عندما أخرج بعض الأوبرات على مسرح كوفنت جاردن Covent Garden وسط مشكلات عويصة (مثل مقطوعات ريتشارد اشتراوس Richard Strauss وسط ديكور سلفادور دالى Salvador Dali). أما اليوم، فلم تُحدث تعديلات

كارمن لعنات عليه كالسابق. على العكس فقد قرّبت كارمن من الدراما الموسيقية كما لم يحدث من قبل .وهو ما يعنى على وجه الخصوص أن القصة أو الحكاية قد أصبحت نقية وشُذبت من التقليد والمألوف الذى كانت معروفة به كارمن وأوبرا كارمن. يذكر بيتر بروك "لابد من هدم سور التقاليد والأعراف الذى قيّد الأوبرا فى العديد من القرون، إذا ما أردنا إعادة الحياة إلى فن الأوبرا من جديد". كان الحديث فى مسرح Bouffes Du Nord المتهدّم. لم يكن فلزنشتاين وحده أحد التابعين لهذه الأفكار فى بناء وتصميم أوبرات جديدة. ولكن بوليه، وتشيرو، وفيشر إيفان وليوبيموف كانوا من بين المؤيدين لفكرة تدمير القديم، وفى تعاون كبير منهم.

ج: فيما يختص بكارمن، فإن كلا من فلزنشتاين وبروك متفقان على إبداع فروق مهمة وجوهرية. بدليل عودة فلزنشتاين إلى الأصل القديم للأوبرا عند بيزيه. أما بروك فقد ركّز على إعادة كتابة الموسيقى واختصارها إلى حد بعيد. وإذن فليس العرض هنا هو عرض بيزيه (المؤلف الموسيقىّ الأصلى - المترجم)، لكنه عرض بروك Potpourri مزيج من المقتطفات الأدبية الأولى عند ميريميه، من ميلهاك ومن هيلفى .. وأيضا من بيزيه. لم أُشاهد العرض حتى أتحدث عنه. يقولون إن الغناء كان ضعيفاً (ونفس الحال كان عند فلزنشتاين إلا من المغنيين النادرين الذى تضافر غناؤهم مع قائد الأوركسترا فكان الغناء متوسطا). لكننى بدون مشاهدة العرض، فإننى أجرؤ على القول بأن الأوركسترا بهذا الحجم الصغير لا يستطيع عزف التأليف الموسيقى لبيزيه، وما هو الأصل الموسيقىّ بكل تأكيد .ذلك لأن كارمن تمثل نظرة موسيقية فى آداب فن الأوبرا ولنفس السبب

اعتراها التعديل وإعادة الكتابة الفنية والدرامية. وهو ما قرره لى المعاصر بلوم توماش Blum Tamás فى سويسرا. فقد حاولوا هناك إنتاج كارمن بالشكل الموسيقى الجديد الذى ارتآه بروك. لكن بلوم رفض هذا العرض مُعللاً بأنه كموسيقى معاصر لا يستطيع أن يقترب من نموذج كارمن المألوف حتى لا يضُر الأوبرا أو يؤذيها.

س: الغريب أن العرض الأوبرالى (يقصد عرض بروك - المترجم) برغم كل هذه الآراء قد لاقى استحسان الكثيرين الذين وجدوا فيه شيئاً نافعاً وموسيقى تُثبت أصالتها. وهناك متخصصون وعلى وجه التحديد فى العلوم الموسيقية مثل جى ديمير Guy Dumur الناقد الموسيقى المخيف لمجلة "لونوفيل أوبزرفاتير Le Nouvel Observateur" وهو الذى لا يعرف نقد المديح والذى حيا العرض بحماس شديد بما أدخل سعادة على المغنين . يرى جى ديمير فى عرض بروك إحياءً وحيوية للغناء وللحوار معاً. لكن، لنترك بروك وحاله، ولننظر مثالا آخر ووجها ثانيا لهذه القضية. لنُمعن إلى ما فوق تفسير معنى القطعة الموسيقية أو الأجزاء الموسيقية .. إلى الموسيقى عندما تصبح موضع الثقة ومحل التصديق، أى عندما تُثبت أصالتها وحقيقتها. فهناك بيرويت والهجوم على تشيرو وموسيقى الروك Rock-Muisc .

ج: شاهدتُ أوبرا (كنز روينا)[٢٤] فى التليفزيون. كان لها عليَّ تأثير كبير. فالعرض من وجهة نظرى عمل فنى رائع. وضع تشيرو فى عمله نفس الشيء. نظّم العلاقات الإنسانية فيه، وضمن له المنطقية، ووضع الشخصيات فى بيئة أخرى. لكن المحاولات الدرامية الأصلية والاتجاهات الحركية بقيت كما هى

وبنفس تأثيراتها. رغم أن الفرصة كانت مناسبة للتذبذب ما بين التزوير للقصة والفهم السليم لها. فمثلاً يظهر (الماردان Giants) لأول مرة كماردين حقيقيين فى قصة التسلط Sway التى تعالج موضوع الصناعة. ويصل روينا إلى تحليل عميق وجيد كان هو نفس تحليل فاجنر للموضوع. من الطبيعى أن فاجنر لم يكن باستطاعته الحكم مُسبقاً لأنه عاش فى فترة سابقة وعصر سابق. ولم يكن تحليله ارتباطا بمقدسات قديمة، بقدر ما كان تياترالية من نوع جيد تعلق بالخلقْ والابتكار، لأن المسرح هو المسرح.

س: لقد شاهدتُ إخراج هاى كبفر فى بيرويت، هاجموا أوبرا (الهولندى التائه)[٢٥] فى السنة الأولى لعرضها كما هاجموا (التسلط) عند تشيرو. ثم ماذا حدث بعد ذلك ؟ لم يتصالحوا معها فقط، لكنهم احتفوا بالنجاح الساحق الذى حققته بعد ذلك (ولقد خمّنتُ نفس المصير لعرض أوبرا ليوبيموف دون جيوفانى). واليوم، فقد اهتزت الأوبرا بعد ثلاثين عاماً على يد بروك وأفكاره. لقد سحرنى "الاتجاه التياترالى الجديد" فى بيرويت الذى مَرْكَزَ القصة فى اللعبة المسرحية وقصّ موضوعها،كما جاء فى رؤية سنتا Senta . فالصورة الهولندية تسقط من على الجدار. وفى الوقت الذى يخطو فيه البطل إلى الحجرة تخطو أمامه وفى خياله كل الصور المتتابعة.. هذه الصور التى تحمل صفة الواقعية من زاوية النظرة الأوبرالية. أى أنّ هناك حجماً موسيقياً قائماً يضع البطل فى مواقف الصمت أحياناً كثيرة. وحينما يختفى الهولندى فإن سنتا يدفعه إلى الانتحار، بأن يجعله يقذف بنفسه من الشرفة. يجب أن أعترف بأن العرض فى كل لحظاته قد انتهج دراما تورجيا كاملة ومُحركّات وبواعث منظرية مُشرّفة.

ج: لعبة مسرحية رائعة مُعقّدة ومُوظّفة، وفى استخدام مشاركات صامتة لا يُسبل غورها فى سهولة أو يُسر. ومع ذلك، ومن وجهة نظرى فإنه يصعب العثور على الشبيه فى المسرح، وحتى فى الموسيقى، والآن .. ماذا أُطلق على ما شاهدت؟ تزوير أم لا تزوير؟ مرة أخرى لا أستطيع الإجابة إلا إذا شاهدت عرض الأوبرا. إلا أن ما ذُكر عنه من غنى وثراء بعض المشاهد يدل على أنه لم يكن عرضاً أوبرالياً أصيلاً.

س: إذن ..أين ترى الأهميات فى الإخراج الموسيقى؟

ج: هو أن يبدأ كل شىء من الموسيقى .. من الأبجديات. فمثلاً المشهد الثانى من الفصل الثانى فى أوبرا (فالستاف) حينما يأتى رجال وندسور إلى فورد كالطوفان، ويُضطر فالستاف إلى الاختباء فى سلة الغسيل (سبت الغسيل). إنها أعظم وألذ عشرين دقيقة فى أوبرات العالم. وجدت الأوبرا فى الموقف مكاناً ممتازاً يتعادل مع الموقف الشهير لحفلة الزواج فى (دائرة الطباشير القوقازية) والذى لم يكن معروفاً أو متداولاً حتى من وجهة نظرى كذلك. حجرة صغيرة ضيقة المساحة، وضيوف يتزاحمون ويتزاحمون حتى ليكاد القادم الجديد يُضيف جديداً إلى صورة الازدحام هذه. ويأتى كورس الرجال إلى هذا المكان الصغير الضيّق ولا يستطيع التحرك كثيراً لازدحام اللوحة بالماثلين والمغنيين - الممثلين. هذا الحيّز المكانى الضيق ينبع تجسيده من التعبير الموسيقى الساحر، ومن الدعابة والفكاهة، ومن الموقف الدرامى ذاته.

مثال آخر من أوبرا (بانك بان - Bánk Ban) [٣٦] هل جُنّ جنون البطلين أوتّو وماليندا Melinda، Otto؟ أم أنّ ماليندا لم تُقْدم على التضحية ؟ ففى الدراما

يصبح الموقف هو السؤال المهم فى شخصية ماليندا (صدرت الآن دراسة عن الأوبرا فى مجلة "العصرية" عن هذا الموضوع). لقد أجاب المؤلف الموسيقىّ أركل على السؤال بتفسير واحد مُحدد. وتفسيره يخرج ويبرز فى الموسيقى فالشخصيتان (دويتو Deuto) تعبران (موسيقياً) عن جنونهما معاً ويشير ذلك إلى أن أهميات الإخراج الموسيقى تكمن فى تحليل الموقف الدرامى موسيقياً. ثم أُضيف مثالاً آخر من خبرتى العملية. لقد أخرجتُ أوبرا (الخُفاش) Bat مرتين. وفى المرة الثالثة فى عام ١٩٧٨م عندما أخرجتها للمرة الأولى فى مسرح الأوبريت (كانت المرتّان السابقتان فى مسرح الأوبرا - المترجم) قفز إلى فكرى فى الفصل الأول الثلاثى (روزاليندا، أديل، أيزنشتين Rosalinda, Adél, Eisenstein) هذا الثلاثى الذى ينبثق متحداً وصاعداً من أهمية الموسيقى، ومن وضْعها على الخط الحقيقى، بينما العبارة المتكررة فى الموسيقى (اللازمة Refrain) تتواجد عادة فى اللاشعور، وما هو منسوب اليوم إلى فرويد Freud، وكذلك إلى موسيقى بوتشينى Puccin [٢٧] التى استعملها فى موسيقى أفلام السينما تحت اسم (المشروع الأثيرى أو المشروع الهوائى Aerial Enroll) . إذ لا يصل بنا الفصل الثالث فى كل من أوبراته توسكا، ومدام بترفلاى وتوراندوت إلا إلى عمومية شاملة كبيرة تُقَدم من عُلو شاهق مرتفع، هبط كما تهبط الطائرات من علٍ.

اتشانجرى ادريان Csengery Adrienne

بولجار لاسلو Polgár László

نحنُ .. وسائل فى يد المخرج

- السؤال من المؤلف.

التمثيل الأوبرالى العصرى مثل المسرح العصرى، يتحدد بالدرجة الأولى بيد المخرج الذى (يطبع) ويدمغ به عمله الفنى أو كما يُقال فى العادة "إن على الممثلين والمغنيين فى الأوبرا أن يتعرضوا للخطر فى كل عرض حتى يحققوا الأفكار والمفاهيم". اتركوهم يُثيرون ودعوُهم يُحّرضون. ألم يُرهق المخرجون الممثلين والمغنيين بملاحظاتهم؟

- الجواب يتبادله كل من :

اتشانجرى أدريان

مغنى أوبرالى - دار أوبرا بودابست

بولجار لاسلو

مغنى أوبرالى - بروكسل، بودابست

اتشانجرى - أُناقشك فى هذه الرؤيا عندما تذكر أن المخرج وحده هو الذى يطبع العمل الفنى فى الأوبرا بخاتمه. تختلف الأوبرا عن المسرح. لأن وجود الموسيقى فى العرض يجعل قائد الأوركسترا يبرز بكل أهمياته ووجوده التى

تُعادل أهميات المخرج نفسه. إن العرض الأوبرالى المثالى يُحتّم فكرة ومفهوما مشتركا واحدا بين المخرج وقائد الأوركسترا.

س: لم أقصد التّقليل من أهميات قائد الأوركسترا ، لكننى أُلاحظ أن وظيفة المخرج فى السنوات الأخيرة قد توسّعت عن وظيفة قائد الأوركسترا، الأمر الذى أعطاها أهمية زائدة.

تشانجرى- سبب ذلك هو غياب الشخصية الكبيرة لقُواد الأوركسترا .

س: معنى ذلك أهمية عمل المخرج قد سادت وهيمنت. أكان ذلك لقصَرٍ .. أم لعدم وجود قُواد أقوياء ؟

اتشانجرى - هذه هى الحقيقة. مثل هذه الظاهرة لم تكن موجودة فى عصر توسكانينى Toscanini [٢٨] .

بولجار - فى ظنى أن ثمة تغيير ما حدث ويجب أن نأخذه بعين الاعتبار. فظهور الراديو والتلفزيون وآلات وتقنيات الاستماع لم يُقدّم للمستمع إلا خبرة سمعية محدودة. والمستمع من أجل الاستزادة والتمتع بالخبرة البصرية أيضا، فإنه يذهب إلى الأوبرا. هذا التغيير عند المستمع هو الذى أعطى للمخرج مزايا جديدة فى عمله.

س: إذن كيف نُفسّر - بحسب خبرتى - رفض جماهير الأوبرا للجهود التياترالية فى إخراج الأوبرا وعدم استحسانها لهذه الجهود ؟ هل تطلب الجماهير الغناء الجميل فقط ؟ أم أنهم ينتظرون ذلك وحده ؟ ثم، ما تعليل هذا

السلوك عند كبار المغنيين والمغنيات فى طلب الاستماع إليهم طويلاً ؟ إن جماهير الأوبرا فى العالم توصف بأنها الجماهير المحافظة. ولهذا بقيت دور الأوبرا المكان المسرحى التقليدى.

اتشانجرى - إن المحافظة والنزوع إلى الإبقاء على ما هو قائم ومقاومة التجديد، يأتى من أن نوع الأوبرا يتميز بالحدود الكثيرة والتخم اللانهائى. فبينما يتحرك المخرج فى المسرح بحرية نسبية للحوار الدرامى (رغم نُدرة ذلك اليوم) فإن مخرج الأوبرا يظل مرتبطاً وملتصقاً بكتابات المؤلف الموسيقىّ، وبالتمبو، وبشخصيات الآلات الموسيقية. وعبثاً أن يختار مخرج ما تصوّراً شاذاً لأوبرا (الناى الساحر)[٢٩]، لأنه لن يصل إلى شىء من التصور المُجّرد حينئذ، خاصة عند شخصية (ساراسترو Sarastro) . وماذا يكون الحال عند بارتيتورا بوتشينى؟ وكل خطوة من خطواته مُلحنّة موسيقياً ؟ كان بوتشينى دراما تورج من الطراز الأول. فقد ألفّ كل فاصلة موسيقية لتتناسب مع كل خطوة من خطوات الشخصية الغنائية وبما يتعادل تماماً وحرفياً مع الموقف الدرامى. ففى أوبرا (توسكا Tosca) [٣٠] يُحدد بوتشينى فى التأليف الموسيقى اللحظة التى تلتقط فيها المغنية الصليب، والشمعة .. وكل الحركة المصاحبة .. حتى نهاية الأوبرا. متى تسقط الشمعة من اليد ؟ وكيف تخرج الشخصية من الحجرة ؟ وكيف تُنظف الأرض (وتكنسها) ؟ ... وهكذا دواليك. فإذا ما أراد المخرج كَسْر كل هذه الحواجز والتمرد على سجنه، فإن كل متفرج سوف يتمرد هو الآخر على مفهومه ورؤيته الإخراجية.

س: إذا اعتبرنا أن النوتة الموسيقية تُحدد عمل مخرج الأوبرا فى صورة وصايا أو تعليمات ،ألا يحدث حينئذ أن يضطر المخرج إلى العودة إلى النوتة

الموسيقية ليجد حلاً تقليدياً، رغم جهود النص أو سوء الكلمات أحيانا ؟ نحن نعلم أن أعظم الأوبرات لا تُطاق، ومن الصعب قبول نصوصها .لكن .. فى مثل هذه الحالة .. فلا يمكن أن يحدث التعارض أو الصدام بين النص والموسيقى ؟ وإذن ألا يكون هذا الخروج على التقليد - والذى يعنى حرية - تجديدا يبعث على تمرد الجماهير؟

اتشانجرى - لا بد لنا من العودة إلى التاريخ لنبحث من أين وصلت إلينا هذه التقاليد أو المحافظَة فى الأوبرا ؟ حقيقة أن الأوبرا الباروكية قد أنشأت تقاليدها الخاصة بها. فعصر الباروك هو الذى أوجد فن الأوبرا كنوع موسيقى غنائى. وقد عمل المبدعون الأوائل فى فن الأوبرا بنظام منظرى وحركى تميز بالدقة والانضباط الشديدين. فكل كلمة فى النص الأدبى لها ما يعادلها من حركة مناسبة على المسرح. وقد تشعبت هذه الدقة وهذا الانضباط لينتشرا بعد ذلك فى طول الأوبرا وعرضها من الحركة إلى التأثيرات الضوئية. هناك كُتب ومواد كثيرة محفوظة تُشير إلى ذلك كانت تسمى ريثوريك Rethoric، جاستشر Gesture (والريثوريك كتاب تعليمى يعنى التأثير لا الألفاظ). هذه الذخيرة هى الأصل فى تطوير فن الأوبرا فى الماضى. فالأوبرا الباروكية هى النصر المواجه للطبيعة. لكن القرن الثامن عشر الميلادى (أو قبل ذلك بقليل) يُسجل تقدّم أسلوب الفن الأوبرالى بما لم يقبله أحد رغم تكامله واكتماله آنذاك. الأمر الذى ارتفعت معه صيحات بأن تعرض دور الأوبرا أوبرات حقيقية Real، وما هو المستحيل. فهذا النوع من الفنون لا يمكن تمثيله حقيقياً أو واقعياً. إذ عندما بُدئ

بتمثيل المواقف غير الحقيقية بطريقة واقعية ظهر التقليد الأوبرالى خاوياً فارغاً من الإيماءة .. هذا التقليد أو الاصطلاح الأوبرالى الذى استمر وعاش حتى القرن العشرين. وفى رأيى أنه هو أكبر مشكلات تمثيل الأوبرا فى عصرنا. لعلنا نتحرر كذلك من التمثيل الأوبرالى الرومانتيكى - الواقعى، الذى استمر فى القرن التاسع عشر الميلادى.

س: إذا لم نثق فى واقعية التمثيل الأوبرالى .. كيف نصل إذن إلى أن يكون الغناء وسيلة من وسائل الاتصال الطبيعى لدى المغنى (ولدى المستمع المشاهد أيضا) ؟ كما هو الحال فى الحوار عند الممثل الدرامى فى المسرح ؟

ج - اتشانجرى - أنا أفهم واقعية الأوبرا كما فهمها نادشدى كالمان. فقد ناقشه طلابه حول أوبرا (زواج الفيجارو) باعتبارها أوبرا جيدة، لكن الغناء فيها يحتل مساحة كبرى. فماذا فعل نادشدى ؟ لعب لهم الأستاذ صفحة ريسيتاتيفو. بعد ذلك لعب الآريا، ثم شرح لهم أن شخصية تشاروبين لم تُغنّ لأنها لا تستطيع إلقاء الحوار نثراً، ولكنها تغنى لأن الحوار فى الأوبرا بسيط ومحدود، وأن الموسيقى تُضيف الفائض Surplus فى كل الأحوال، وتكون بذلك الزيادة Excess . وهى بذلك تصير النصر المواجه للطبيعة. فالغناء المستمر لا يمكن اعتباره سلوكا إنسانياً طبيعياً، لأنه يكون طبيعة ذات وضعية عالية خاصة فقط.

س: هل توجد فى بعض الأوبرات بواعث واقعية للعلاقات الإنسانية ؟ أو مواقف أو نُظم علاقات نفسية ؟

اتشانجرى - فى مثل حالة الطبيعة ذات الوضعية العالية الخاصة، نعم. فهناك نظام سيكولوجى فى أوبرات موزارت (يقصد أوبرا زواج الحلاق تحديدا-

المترجم) تختلف اختلافاً كلياً عن دراما بومارشيه. لا يمكن نقل السيكولوجيا هكذا دفعة واحدة من الأوبرا إلى المسرحية أو العكس. وفرويد بنظريته لا يستطيع إحضار ريتشارد اشتراوس[٣١] إلى فن الأوبرا. ولهذا فأنا أقف إلى جانب المخرجين الذين يُقدّمون رؤية أو فكرة فى الأوبرا. لأنه إذا تضمنت الأوبرا واقعية الأحداث اليومية، فإن علينا أن نُغلق على الشخصيات فيها باب مستشفى الأمراض العقلية بدءاً من الفصل الثانى للأوبرا. فالأوبرا نوع موسيقى يقف بعيداً بعيداً عن الحقيقة أو الواقع. وحتى فى الأوبرات الأسطورية Verist مثل أوبرا (شرف الفلاح)[٣٢] فعندما أقرأ فارجا Varga أجدها قصة طبيعية رائعة. لكن عندما أسمع فيها كورال عيد الفصح Easter، وهذا العالم الغنائى، فإننى أكون بعيداً جداً عن الحقيقة والواقع معاً.

س: السؤال التالى هو، كيف يمكن التحرر من تفسّخات التقليد، حتى ولو لجأت الأوبرا فى أزمان مُعينة إلى الواقعية أو لأسباب أخرى ؟

بولجار : أظن أننا وصلنا إلى مربط الفَرَسْ. هنا تكمن المشكلة. فالتمثيل الأوبرالى فى القرن العشرين لم يعثر بعد على مخرج الأوبرا الذى يفهم أن المغنى مُقيد بالزمن، وبالحركة المحددة لهذا الزمن الموسيقى، وبالإيماءة المصاحبة للحركة. إذ لا يزال المخرج الذى ينظم كل هذه العلاقات ويُفهرسها غائباً. بيد أننى أرى أن نفس العلاقات المشابهة مسرحياً قد تأسست وتوطدت فى المسرح الدرامى على يد استانسلافسكى .

اتشانجرى : لهذا أقول بأن التمثيل الأوبرالى هو فى مكنونه مواجهة للطبيعة. حاولْ أن تتحرك فى طبيعته مع عشرة مدارج موسيقية Staves،

ساعتها من الضرورى أن تُنفّذ حركة مُقولبة Stereotype مقولبة ومعينة (القولبة هنا تعنى تكرار الشىء على نحو لا يتغير - المترجم).

س: تماماً. لكن كيف يمكن التنفيذ ؟

اتشانجرى : لابد من ذلك. فلا يوجد ما هو أحسن منه لأنهم ينتظرون منّا معلومات جوهرية وأساسية لأننا لا زلنا نقف (محلكّ سر) عند تمثيل المسرح الإيضاحى التزيينى، إذ لا يوجد المخرج الذى يستطيع تقديم البديل.

بولجار : لا يوجد المخرج الذى يقول للممثلين "افعل الآن كذا، ولا تفعل كذا".

س: ألاحظ أننا نتحدث دائما عن المخرج.

اتشانجرى : لا نستطيع أن نتحدث عن شخص آخر .. نحن وسائل فى يد المخرج.

بولجار : المخرج هو الشخص الذى باستطاعته أن يتفوق ويتجاوز، متخطياً كل نظام التقليد المتحجرّ، والذى تحدّث عنه اتشانجرى أدريان. وبعدم حدوث هذا التفوق والتجاوز أصبح التمثيل الأوبرالى هرماً عجوزاً مهملاً فى المجر. كان المخرج ليوبيموف هو الأول الذى حاول تقديم شىء فى هذا الاتجاه (بين نجاح متأرجح)، وأنا أشكر له هذه المحاولات.

س: الوسيلة. استعمل اتشانجرى أدريان التعبير التهكمى، لكن الوسيلة عند المغنى - الممثل لا تفعل شيئاً لأنه يستعمل وسائل أخرى. ماذا عليه أن يفعل ؟ هل

تشُدّ شخصية مينش هاوزن Münchhausen شعرها أمام التقاليد والتقليدية ؟ إن جوهريات كل مهنة ومتطلبات كل صنعة يمكن تعلمّها. إذن .. هل يمكن أن تكون المشكلة فى الأساس والجوهريات ؟ وما هو الأساس التعليمى للممثلين - المغنيين؟

بولجار - منذ عدة سنوات، أراد لوكاتش بال Lukács Pál إصلاح خطة التعليم فى أكاديمية الفنون الموسيقية. كنت أيامها عائداً من بعثة قصيرة فى الاتحاد السوفيتى، اكتشفت فيها فروق خطة التعليم الفنى والمناهج بيننا وبينهم. عندنا يدرس طلاب الغناء ساعتين أسبوعياً مادة حرفية الممثل، بينما عندهم يدرس الطلاب نفس المادة يومياً. كما أن مواد إعداد الممثل تبدأ فى الاتحاد السوفيتى من السنة الأولى للدراسة وفى تسلسل مُطّرد وفى تواز مع مادة الغناء. وهذا مهم وجوهرى. لأن المغنى يستطيع (أن يُمثّل) إذا ما تلقى علوما فى تقنية مهنة التمثيل. طبيعى أن تدريس حرفية الممثل لطلاب يُعدّون للغناء أمر فيه الكثير من الصعوبة، خاصة عند المبتدئين بهذا النوع من الدراسة. فى اعتقادى لا يجب قبول طلاب فى الثامنة عشرة من العمر. لكن إذا اقتضى الأمر ذلك فإن الدراسة والإعداد يجب أن يستمرا لسبع أو ثمان سنوات كاملة. كما أنه من الخطر أن نُلقى بطلاب فى سن الثالثة والعشرين فى آلة تعذيب المجرمين وسط روتين مُضجر. أستطيع أن أذكر عشرات الأسماء الموهوبة التى تخرّجت من الأكاديمية، وبعد عدة سنوات اختفت تماماً. طبعاً هذه قضية أخرى. أعود مرة ثانية إلى مناهج الدراسة الموسيقية. تبدأ الدراسة عادة فى منتصف شهر سبتمبر من كل عام (والغالب أنها تبدأ فى أكتوبر بعد الانتهاء من العروض

الموسيقية الصيفية) ثم يضيع وقت طويل لتوزيع الطلاب على المدرّسين. وفى فبراير تحلّ مواعيد الامتحانات. وإذن .. كم (نموذجاً أو درساً فى التمثيل) يمكن تعليمه فى هذه الفترة من الدراسة ؟ إذا ما افترضنا أن مدرساً للإخراج أراد إعداد مشهدين اثنين لتعليم الطلاب خلال الشهرين ونصف الشهر فماذا يفعل ؟ يجرى ذلك بدلاً من تخصيص ثلاثة أو أربع ساعات يوميا لمادة حرفية الممثل، التى تضع الأساس القوى للمهنة فى الأوبرا، وقاعدة علمية للصنعة والحرفة.

اتشانجرى : ولعدم وجود هذا الأساس ولافتقاد القاعدة، فإن الإيماءات وغيرها تخرج غريبة ومنفصلة عن الدور الدرامى أو عن الشخصية التى يؤديها المغنى فى الأوبرا. فمثلاً فى الأصوات العالية غناءً، يرفع المغنى ذراعه كحركة إيمائية. هذا هو ما يجرى عندنا فى حرفة التمثيل، ومن لا يتبع ذلك الروتين فهو استثناء من القاعدة.

س : أو أن يكون هناك من هو موهوب بالغريزة فيتعامل مع تقنيات الغناء بطريقة جيدة، متحرراً من قواعد التمثيل الممقوتة. إن ما يحدث غريزياً أو فطرياً يكون بسيطا وغير مُقنع. لأن على المغنى - الممثل أن يدخل بعد ذلك فى الأسلوب المشترك الذى يلفُّ باقى طاقم الأوبرا لإبراز الوحدة الأسلوبية للفرقة.

اتشانجرى : لم يكن عندنا فى يوم من الأيام نوع من الأداء المُوحّد المتناسق فى أى عرض أوبرالى. هذا تقليد مُفتقد. عندنا تقليد واحد. الشخصيات والأدوار الكبيرة. أولاً، المغنيات والمغنون الأبطال وحصيلتهم التمثيلية فى حرفية الممثل متواضعة جداً. وهؤلاء البطلات والأبطال هم الذين يُحدّدون أسلوب العمل

الفنى وفق طرقهم، وطبعا يتبعهم تقليداً بقية طاقم الأوبرا. مثّلتُ كثيراً مع رودناى جيرج Rodnay György الذى امتلك حرفية الممثل بمهارة وامتياز، وفرض حرفية التمثيل على كل من كان معه فوق خشبة المسرح. ولم يكن بوسع المخرج الأوبرالى وقتها إلا الوقوف مشدوهاً من الإعجاب. ونفس الموقف يتكرر مع شوش سيلفيا Soos Szilvia وتقنياتها التمثيلية غير عادية. حضرتُ جانباً من تدريباتها. المخرج يراها تُحس وتفعل كل شىء. كانت كل ملاحظاته تتركز فى تدريبها على إلقاء بعض الوسادات - حسب دورها - فى نعومة ورقة. هذه هى أوبراتنا، وهذا هو ما يُميز التمثيل الأوبرالى عندنا .. الشخصية الفردية. لم نبحث أبدا عن تكامل الفريق، ولا يوجد المخرج الذى يُحددّ أسلوب العرض أو حتى فكرة المضمون الدرامى. ولهذا صارع ليوبيموف وعانى كثيراً عند إخراجه أوبرا دون جيوفانى عندنا. لأن ما ذكره من مفهوم درامى للأوبرا كان يجد آذاناً صمـاًّء من المغنيين - الممثلين. لم يفهموا ملاحظة واحدة من ملاحظاته وتوجيهاته.

وثانياً : فحتى لو فهموا الملاحظات والتوجيهات فى الإخراج، فإنهم غير قابلين لتنفيذها، لأن تقنيات خشبة المسرح لا تسمح لهم بذلك . فالجسر الحديدى فى المنظر المسرحى لا يُفسح لهم المجال للخيال، ولا لشخصية كومتور Komtur لتتأرجح مُعلقة فى الهواء. والإضاءة غير مؤهلة لإضاءة الجسر المتحرّك أثناء العرض فى رقة وانضباط. إن مقياس المسرح الجيد هو ذلك الانضباط، ونجاح أوبرا مثل دون جيوفانى يتوقف فى الكثير على انضباط كل الشخصيات وعمال الإضاءة ومدير خشبة المسرح، ومدى حزمهم فى إنجاز

مهماتهم ووظائفهم المسرحية. بهذا فقط يتحدد تقييم عمل المخرج. وهو من وجهة نظرنا ليس أكثر من ماثل (كومبارس) من الدرجة العشرين. فعندما يقول شيئاً فالباقون يهزّون رؤوسهم، وعندما تصل الأوبرا إلى تمثيل عرضها الخامس يفقد المخرج كل علاماته وأسلوبه وما بذله من جهد فى التدريبات طويلة المدى.

لكن الغريب فى القضية، أن نفس هذا الانضباط مطلوب من قائد الأوركسترا أيضاً. لنقُل فرانتشيك أو فيشر إيفان. إن كلاًمنهما يحاول أن يُقدم موسيقاه وعمله فى اكتمال، لأنهما يحترمان متطلبات العمل الموسيقى.

س: فى بداية محاورتنا ذكرتَ أن قيمة الإخراج الأوبرالى قد ارتفعت لأن شخصية قائد الأوركسترا ضعيفة نسبياً، وأن شخصيةالمخرج زائدة بعض الشىء. هل هذا المقياس معكوس عندنا؟

اتشانجرى : للأسف، ليس ذلك صحيحاً أيضاً. إذ لا تزال الرغبة لدينا فى الطاعة العمياء لقائد الأوركسترا، تماماً كما هى عند المخرج.

س: لنفترض أن قسم الإخراج الأوبرالى خرّج طالباً درس لمدة خمس سنوات الدراسة التخصصية. ثم تأهّل الطالب للعمل الميدانى فى الأوبرا ليحقق ثورة علمية فى تصوّره .هل بإمكان هذا الطالب أن يقول لقائد الأوركسترا فرانتشيك يانوش : "قف أرجوك، هذا المشهد يجب أن يكون هكذا وهكذا ... وليس كما تفعله أنت" ؟ هل يمكن أن تتصور ذلك ؟

بولجار : مع فرانتشيك، أظن أن ذلك بالإمكان.

اتشانجرى : طبيعى وضرورى أن يحدث مثل ذلك، طالما أن قائد الأوركسترا مفتوح العينين واسع الإدراك مثل فرانتشيك. والنقطة التالية، هى المبادىء والصفة المميزة للشخصية وهى التى تحدد الصبر فى المناقشة ،بمعنى الاعتراف بوجهة النظر فى أية رؤيا فنية تقابلها وجهة نظر أخرى. ومن ثَمّ يتعين التجريب فى كل وجهات النظر حتى تثبُت صحتها ونجاحها. ومن هذه الزاوية فكل من فرانتشيك وفيشر إيفان يقبلان مثل هذا الافتراض فى حالة الطالب الذى تخرّج حديثاً فى الأكاديمية.

س: يتعلق السؤال الآن بالفنانين الأوبراليين الذين يجوبون العالم بأدوارهم الفنية. أُحب أن تتحدثا عن خبوتكما، وتحديدا فيما يختص بفن التمثيل فى الأوبرا فى الخارج.

بولجار : إن أعظم خبرة لى فى الإخراج العالمى أراها فى شخصية جيان كارلو مانوتّى Gian Carlo Menotti لم أكن أعرف أن مانوتى ذو خبرة أصيلة كذلك فى إخراج الأوبرا. منذ أسبوعين ظهرت أوبرا (حياة البوهيميا) بإخراجه. ومنها عرفتُ قيمة مزاوجته بين الموسيقى والإخراج .. وفى كفاءة عالية. كان ذلك فى فيلادلفيا. لقد أخراج عرضاً أوبرالياً تقليدياً، بمعنى المحافظة على كل لحظات العمل الفنى الثابتة فى البارتيتورا وفى النص الأدبى، وفى تحليل دقيق لكل الأجزاء. أذكر لك حادثة بسيطة. اشتركتُ بالغناء فى تمثيل شخصية كوللين Colline قبل ذلك بخمس سنوات. كان هناك حوار فى الفصل الرابع ينطقه المغنى - الممثل فجأة وبلا مقدمات. والحوار الذى تُرجم للغة المجرية يقول : "الزوجة تدعوك إليها". ونفس الحوار فى النص الإيطالى يقول :

" Il Re M'aspetta أو الملك ينتظرنى" دفع مانوتى بيدى "مبولة" (مما يستعملها الأطفال الصغار) وكان علىّ أن أهرع إلى ما خلف ستار حاجز (لأقضى حاجتى) فلم يكن الموقف يقتضى غير ذلك.

اتشانجرى: أو كان عليك أن تدعو الملك الذى سوف يأتى مشياً على الأقدام (تعبير ساخر عن موقف الترجمة الخاطئة - المترجم).

بولجار : تماماً. لقد أدار الموقف رأسى تماماً. لأننى (إحساساً) قد قلبتُ "المبولة" فوق رأسى.

اتشانجرى : وهذا هو ما أقوله. الضبط والانضباط فى تحليل حوار الدراما.

س: بل لعلنى أقول، وتحليل ما خلف الكلمة الدرامية، وكل ما هو كامن مستتر خلف معانى الكلمات.

اتشانجرى : عندنا يتخبطون فى أمثال هذه المواقف.

س: من المسئول عن تفسير "المبولة" هذه ؟

بولجار : مثل هذه المواقف تحدث فى الخارج أيضا. غنيّت فى أوبرا (المُرنم - السائر وهو نائم Somnambulist) فى لندن بإخراج المخرج العالمى فيليبو سانت جوست Filippo Saint-Just بين ديكور من الورق المُقوىّ ووسط شخصيات مُقولبة تُعوزها الأصالة. كانت الأوبرا صورة للتقليدية المتحجّرة.

اتشانجرى : أنا أيضا أستطيع الحديث عن خبرات إيجابية وأخرى سلبية. فها هى قاعة بيتر هول Peter Hall بتقاليدها وتقليدياتها المتحفية. ومع ذلك

فعلى خشبتها شاهدتُ أوبرا (الفيجارو) وأوبرا (دون جيوفانى) فى دقة ومهارة. كل ماثل أو مغنى يعرف وظائفه ودوره، يُجسّد الشخصية بكل الدقة والإتقان. دون جيوفانى يبدو فى العصر القيصرى بعصا المشى التاريخية والقبعة العالية .. شخصية السيد العظامية، مناسبة لمن حولها وما حولها من بيئة وأمارات مجتمع (عندنا مثلاً تمثل بشمسية المطر الرخيصة). لكن تبقى الفكرة والتصوّر، لأن كل شىء قد صُنع فى وعى وبدقة.

أما عن الخبرة السلبية، فقد غنّيتُ أخيراً فى باليرمو Palermo بصقلية - إيطاليا فى أوبرا (إيدومانو أو Idomeneo (٣٣) بإخراج المخرج الفرنسى الذى دُعى هناك أندريا باتيسى André Battisse (كان قد ذاع صيته بعد أن أخرج إحدى أوبرات موزارت) كانت الأزياء رائعة، بينما لم تصل المناظر إلى نفس المستوى. لكن المخرج الشهير لم يُخرج شيئاً غير الماثلين (الكمبارس) على المسرح والكورال .... وفقط. كنت محموماً جداً لذلك، خاصة بعد أن اشتركت بنفس الأوبرا فى المجر بإخراج آشر توماش Ascher Tamás الذى بذل جهداً خارقاً فى التحليل الدرامى، كما خطا خطوات واسعة فى التدريبات، حتى جاء الإخراج ممتازا، يمكن مناقشته فيه. إن ما أعجبنى هو تحديده للفكرة الدرامية للأوبرا تحديدا جليا متميزا، وما هو نادر الحدوث عندنا، أما عما قابله الانضباط من عقبات فهذا موضوع آخر.

بولجار : إن غياب عامل الزمن المناسب هو واحد من أسباب الضعف أيضا. فالانضباط يتطلب وقتا طويلا. لقد حاولت التوفيق فى أوبرا دون جيوفانى لأن

الوقت فى التدريبات قد أفسح لى مجالا للتمرين، حتى تأتى الحركة طبيعية وغير مُفتعلة.

اتشانجرى : إن جلسة التدريب مخصصة للتدريب على أحسن المتاح لتأكيد العمل الفنى.

س: المهم هو انضباط العمل. فجلسة التدريب المعنونة بـ (إعادة Répétition) تعنى زيادة نوع التدريب.

اتشانجرى : لكن جلسة التدريب عندنا لا تسير على نفس النظام، إننا نُعيد المُتاح. والمطلوب تأكيده دون النظر بعين الاعتبار إلى لفظة (أحسن) لنفرغ إلى (المُتاح) فقط. بل لعّلنا أحيانا ما نتدرب على ارتجالات تأتى فى التو واللحظة. من أين ؟ لست أدرى، بدلا من التركيز على الجيد وعلى أحسن المُتاح. ثم نبنى ما تدربنا عليه يوما بعد يوم حتى جلسة التدريب النهائية. عندنا بعد كل جلسة تدريب لا أحد منا يعرف إلى إين انتهى ؟ أو إلى ماذا انتهى ؟ وما هو الباقى ؟

بولجار : لأننا فى عجلة على الدوام. فى أوبرا (بارسيفال Parsifal) [٣٤] لم يكن لدىّ وقت لأتفحص دورى أو أفكر فيه. ومن الصعب إن لم يكن من المستحيل إنجاز مثل هذه الأوبرا الضخمة فى مدى شهر ونصف الشهر. وفى نفس الوقت كانت التدريبات تجرى على الأغانى والأجزاء الموسيقية الأخرى للأوبرا.

س: فى الخارج .. كم من الوقت تستغرق التدريبات ؟

اتشانجرى : قد يبدو الوقت قصيرا بعض الشىء، لكنه أطول بكثير بطبيعة الحال، إذا ما أخذنا فى الاعتبار التركيز فى التعليم والتكثيف فى جلسات

التدريب. إننا عادة ما نُعنى فى الخارج فى إنتاج المهرجانات الأوبرالية، وهو ما معناه (مناسبة أوبرالية) تُجمع فيها النجوم من كل مكان. لكن المفهوم الدرامى يبقى هو الأساس المُحرّك لجميع المشتركين حتى يصل العرض إلى ربط كل المشتركين فيه فى وحدة فنية متماسكة ومُوحّدة الأسلوب. نحن جميعاً نقضى كل أوقات التدريب معاً. فالكل جاء إلى البلد الأجنبى لإنتاج الأوبرا التى تجمع جنسيات مختلفة. نتدرب عادة ما بين ست أو ثمانى ساعات يومياً. فى المجر وبنظام (الدوبلير) نعمل أربع ساعات كل يومين. فإذا ما طالبت إدارة المسرح المجرى بزيادة ساعات التدريب اعترض الكثيرون. كسرت هذه القاعدة الزمنية أوبرتان. أوبرا (إيدومانو أو عند آشر، وأوبرا (دون جيوفانى) عند ليوبيموف. كانت التدريبات فيهما تمتد لساعات أطول. ثم إننا فى المجر عادة ما تصطدم المشكلة بالجانب المالى، لأن كل واحد يعمل فى آلاف الأعمال ومن الصعب تجميع المغنيين - الممثلين فى جلسة التدريب أو عرض الأوبرا. أما فى الخارج فهم يدفعون لهم حتى لا يلجأوا إلى العمل الخارجى.

س: تحدثنا عن تقنيات الغناء فى الأوبرا، وعن تقنيات المسرح. لنتحدث الآن عن نوع آخر من التقنيات. ذكر بولجار لاسلو فى إحدى المقابلات التليفزيونية : أن تكوين الدور يساعد على تحديد الإخراج للفيديو.

بولجار : الفيديو ليس من اختراعى. تقابلت معه أول مرة فى بروكسل حينما اشتركتُ بالغناء فى أوبرا (لويزا ميللر Luisa Miller) [٣٥] المسرح فى بروكسل مُجهّز بدائرة فيديو داخلية مُغلقة. هم يُسجلون على الفيديو كل جلسات التدريب

حتى يستطيع المغنى - الممثل ملاحظة نفسه أثناء التدريبات. طبعاً هذه مساعدة كبرى. وقد لاحظت غنائى أثناء التدريب بعد الجلسة من صالة الجمهور، وحصلت على فائدة ذات معنى.

اتشانجرى : فى المجر عندنا أيضا هذا النوع من الفيديو الداخلى. وقد جربنا التجربة. نفذها المخرج شرجى لاسلو Seregi Laszls فى إحدى عروض الباليه سجلّ ثم أعاد العرض أمام فرقة الباليه. وقد أتت التجربة بفائدة كبيرة. ومع ذلك، فقد اصطدمت التجربة فى تدريبات الأوبرا فتوقفت ياليتنا نعود إلى شريط الفيديو وحسناته مرة أخرى.

س : أُضيف هامساً أننا قد تعرضنا إلى مشكلة التجديد فى شكل التمثيل الأوبرالى. وأُسجل هنا بعض الملاحظات الموضوعية، والذاتية غير الموضوعية Objective, Subjective، وكذا العقبات التى تعتريهما . فالى هذا الحد يبدو الموقف غامضاً.

بولجار : قد يكون ما سأذكره الآن بشعاً لكننى أذكره باختصار، حتى تبقى الحقيقة العلمية واضحة. من الصعوبة بمكان إجراء تجديدات فى فن الأوبرا. ليس عندنا فى المجر فقط، ولكن فى أى مكان من العالم المعاصر لأن (النوع يستقر بجانب المؤيدين له والمُفتتنين به) والنّفاجون المقتنعون بتفوق المعرفة أو الذوق فى حقل من حقول الفن ومن غير مُسوّغ. وهُم هُم أنفسهم الجالسون فى صالة الأوبرا ومقصوراتها الذين يعتبرون فن الأوبرا منتهى المعرفة. ولم يُعد بالامكان تحديد ما يُعجب المقلدّين المتملقين.

س: أحيـاناً مـا تُلفت نظر هـؤلاء إلى أفكار التـجـديد مـن أجل مـسـتـقـبل الجماهير. فمن المسرح الصغير (فِرى بيهن Freie Bühn) خرج مسرح الدويتش فى ألمانيا Deutsches Theater .

بولجـار : من الممكن ذلك. يمكن أن يحدث ذلك فى المسـرح لكن مع النفاّجين فى الأوبرا فلا يمكن حدوثه .فالمتفرج يحضـر إلى عـرض الأوبرا لأنه يعرف أن المغنى فى آريا معينة ضمن مشهد وموقف معين، سيرفع يده فى هذا الحوار. فإذا ما رفع المغنى (رجله) مثلاً ، فإن ذلك يكون منتهى الإهانة.

اتشـانجـرى : إن مـا يُهم النفـاّجين فى الأوبرا هو المزاج والجـو Mood والسلوك... وفقط. بمعنى كيف تتناسب حركـة تيتـو جـوبىّ Tito Gobbi مع شخصيتها؟ فإذا ما تحركت فى عظمة وخيلاء فهى أعظم البطلات المغنيات !!

س: وإذن .. أين هى هذه الجماهير التى تهرول إلى الرؤيا وإمتاع البصر - كما سبق وذكر بولجار لاسلو فى بداية حوارنا - ؟ والتى قادها المخرج بسلطاته القوية؟ اتشانجرى : لا توجد. هذا النوع من الفنون ليست له جماهير حقيقية.

س: معنى هذا أن دور الأوبرا (فى العاصمة بودابست دارين فقط عندنا) تعرض منذ ثلاثين عاما ما يُناسب النفّاجين والطبقات العليا؟

اتشانجرى : تماما. أما بعض الشباب الذين يرتادون عروض الأوبرا من أجل الاستمتاع بالموسيقى، فهم يتوقون لأن يصبحوا موسيقيين أو مغنيين فى المستقبل(تحقق ذلك التيار السيىء فى كثير من الأحوال) وكذلك طلاب الأكاديميات الفنية الذين يحلمون بحدوث معجزة يوماً ما تُحرّك المياه الراكدة.

س: أهم الذين يملأون كراسى دور الأوبرا يومياً ؟

اتشانجرى : إن أغلب رُوّاد الأوبرا اليوم هم من التقليديين المتّبعين لعادة ارتياد الأوبرا .. عادة اجتماعية تقليدية.

بولجار : إذا ما نظر المرء من الثقب فى وسط ستار المقدمة فسيعثر على كثير من معارفه المشاهدين، أصحاب كارنيهات فاجنر وكارنيهات موزارت وكارنيهات فردى(٣٦).

اتشانجرى : والذى يذهب إلى أوبرات موزارت لا يذهب إلى أوبرات فردى.

بولجار : ومعنى هذا أن مُشاهد الأوبرا الذى يشاهد أوبرا (ريجوليتو Rigoletto) (٣٧) مساء يوم الاثنين، هو نفسه المشاهد لنفس المؤلف الموسيقى لأوبرا (هرنانى Ernani) (٣٨) لاحظ أن مؤلفهما واحد وهو فردى - المترجم) ... وهكذا دواليك.

اتشانجرى : هذه الظاهرة الجماهيرية ليست عندنا وحدنا. إنها متأصلة منذ عصر الباروك فعصر الروكوكو. لابد لنا من العودة إلى الجذور .. إلى الذين أتوا بفن الأدب إلى عالم الوجود والانتشار .. إلى النصير والراعى Patron . هكذا تكوّنت جماهير الأوبرا فى جذورها وهكذا تكوّنت وشُيدت دور الأوبرا. أولاً: فى قصور الإمبراطوريات وبلاطات الملوك والحُكام والنبلاء وسادة القوم. كان المال هناك عند البلاط الفرنسى، وعند آل المديتشى الذين كثيراً ما موّلوا أعمال ليوناردو دافنشى Leonardo Da Vinci وأغروه بعمل ديكورات للأوبرا. لقد ظلت الأوبرا بتاريخها (الإليت) Elite فى أوج عظمتها حتى هبت الثورة

الفرنسية لتكنس كل النصيرين والرعاة. ثم جاء الجمهور المتوسط الذى حاصر لزمن فن الأوبرا باندفاعه إلى فن الأوبريت الذى لم يستطع التغلب على الأغنية الأوبرالية وسحرها. فالأوبرا ليست نوعاً شعبياً، لكنها نوع أرستقراطى .انظر إلى فاجنر ومهرجاناته للأوبرا، فإذا ما أرادوا إلباس هذه الأوبرات لباس الشعبية، فإنها تصير إلى ميلودرامات رومانتيكية أو تتحول فى أسوأ الأحوال إلى درامات مُفزعة. هكذا نعيش اليوم مع الأوبرا.

Mihály András ميهاى أندراش

رحلة الاستكشاف الأبدى لفن الأوبرا

- السؤال من المؤلف.

ميهاى أندراش .. منذ توليكم إدارة دار الأوبرا الحكومية - بودابست، نتطلع أخيراً إلى النظرة التجديدية فى الدراما الموسيقية. هناك مخرجون أوبرا معاصرون قدموا إلينا من الخارج فى زيارات فنية يحاولون بأعمالهم اللامعة فى طريق التجديد مثل آشر توماش، ليوبيموف، بوكروفسكى Pokrovskij . إلا أن النتائج لا تزال غير مُرضية، إذ تمسُّ محاولاتهم جانباً محدوداً فقط وجزءاً صغيراً من المشكلة، فهى لا تتعرض للريبرتوار الذى يحفظ أوبرات قديمة .. هذا من جانب.

ومن جانب آخر، فعندما تحاورتُ مع اتشانجرى أدريان وبولجار لاسلو، أشارا إلى أن المحاولات الجديدة وسط تقنيات خشبة المسرح وفى ظل الشروط البنيوية، تضع سداً أمام الحقائق الإنسانية المعاصرة. بمعنى أن كلا من الجمهور والفنان يقف على خط متناقص مع الآخر. أى أن الفكر أو التصور الوجدانى الملائم لمزاج الجماهير لا يصل إلى درجة الاهتزاز بالتأثير، الأمر الذى يؤكد ضياع هذا الفكر، ولذلك لا يُحدث تغييراً حقيقياً فعّالاً. والآن .. هل يمكن قبول هذا الافتراض ؟

- الجواب .. ميهاى أندراش

مدير الأوبرا الحكومية - بودابست.

قبل الحديث عن الآراء المعارضة لنعُد إلى الوراء قليلاً. لنعُد إلى ما ذكره اتشانجرى أدريان وبولجار لاسلو اللذين حلّلا الصعوبات الموضوعية فى غضب، خاصة فيما ذكراه عن العقبات الدقيقة التى تهدم التكثيف فى العمل الأوبرالى.هذا التفتّت والتفرّق والتشتّت لا يحتل مكانه فى الأوبرا فقط، لكنه يمتد إلى كل الحياة الفنية وكل أرجاء المجتمع. كل واحد اليوم يعمل فى أشياء كثيرة. وكأن الدولة كلها قد اختارت هذا التشتت نظاماً لسير حركتها. فكل شخص له وظيفة أساسية جيدة أو سيئة لا يُهم. يعطي لها بعضاً من ضميره وفي نفس الوقت يلهث وراء وظائف وأشياء أخرى. لا داع أن أُوضح هنا نتائج هذه الصورة، من ضياع التركيز وتفتتّ التكثيف وتضخم وتراكم المشكلات. في هذا (الجو) الفني لا تستطيع قيادة مسئولة في العمل الفني أن تُحرر نفسها من هذه المصيدة . كذلك حال المجاهدين المُصلحين الذين يتصدّون للتشتت، فهم أيضاً يقبلون الأعمال الخارجية ويثورون عندما لا أُصرّح لهم بذلك قبل افتتاح العرض الأول للأوبرا بسته أو سبعة أسابيع. وطبعاً لا أستطيع إلا أن أُصرح لهم في هذه الحالة، إذ ليس بالاستطاعة اقتلاع مسرح ما من الوضعيتان الاقتصادية والإدارية التي يعيش في كنفها، ولا بالاستطاعة كذلك عزل دولة عن عاداتها السيّارة فعلاً، والعمل حينئذ، هو القيام بتنازلات معقولة ومقبولة. أحياناً ما أمارس العنف الليّن، خاصة في الحالات التي لا تؤثر اقتصادياً على رغيف عيش الفنان. قبل التدريبات الأخيرة لا أسمح لأحد بالسفر إلى الخارج للاشتراك في الحفلات المشتركة للأوبرا مع الآخرين العالميين. قد يكون ذلك غريباً لكنه هو الواقع. اتشانجري وبولجار جمّلاً بعض الشيء من الموقف العالمي. حكى لي باتاني Patane أن مسرح اسكالا -ميلانو يستبدل أبطال الغناء الأوبرالي بأفراد

الكورال في التدريبات الأخيرة حتى يصل المغني لليالي العرض (أي أن يقوم عضو الكورال بدور المغني في جلسة التدريب بدلاً منه أثناء عدم حضوره - المترجم).

س : نسمع كثيراً في هذه الأيام عن أخطاء فاضحة في مسرح اسكالا.

ج : ليست فاضحة تماماً. إذ يمكن أن يحدث ذلك عندما يتمسك المسرح بالنجوم الكبيرة، وهو حادث بالفعل. لكن ليس في دور الأوبرا الشهيرة علي أي حال. ومع ذلك فستة أو سبعة أسابيع قبل الافتتاح تجري على هذه الحال. يمكن اللحاق بالتكثيف هذه الأيام عن طريق عمل المخرج وحسب معلوماتي فإن أوبرا (شالامبو Salambo) التي أخرجها ليموبيموف في نابولي أخيراً قد أنتجت نفس الأسلوب. أما عندنا فمن الصعوبة تجميع المغنين، ويقتضي الأمر جهدا إدارياً خاصا نحاول إيجاده. فهناك الريبرتوار اليومي للعروض والمزدحم بأوبرات كثيرة، وهناك التدريبات الصباحية اليومية على العروض الجديدة. ووسط هاتين الحالتين كيف يمكن السعي الى التكثيف الذي يُبرز دقائق الإخراج، كما في دون جيوفاني عند ليوبيموف ؟

لكنني أُحس بأن جزءًا كبيراً من الريبرتوار قد أصبح تقليدياً إذ أصبح يظهر على المسرح بطريقة روتينية، يُمثل ويُغني بنفس الطريقة، بدلاً من السعي إلى التأثير الحي على خشبه المسرح. وعلى ذلك فنظريات التمثيل الأوبرا لي الحديثة يجب أن تأخذ مكانها للتطبيق في أوبرات جديدة أو أوبرات تجريبية. نحاول أن نوزع أدوار الأوبرا الواحدة علي فريق واحد بدلاً من نظام (الدوبلير)اقتصاداً. بدأ

هذا النظام فعلاً من أوبرا (طريق البعث، ثم اتبعناه في أوبرا(دون جيوفاني) التي كُنا قد أعددناها في البداية بنظام(الدوبلير). وفي الغالب ستستمر التجربة في أوبرا(هوفانش تشينا [٣٩] Hovans Csina.

في هذه التجارب التي تحدثتّ عنها كان التكثيف موجوداً في جلسات التدريب. في أوبرا (خطوبة في الدير) كانت التدريبات تسير بانتظام أيضاً ,لكن ظهور المغنيين وارتباطهم بالريبرتوار ضيق مساحة الجودة في العمل الفني. والجمهور يُصاب بخيبة أمل في الأوبرا. ليس لأن العرض لم يُعدّ أو(يُطبخ)جيداً فلم ينضج ولكن لأن النجم المفضلّ قد غاب عنه لعدة شهور اختفى فيها من علي المسرح. يحدث أحياناً أن ينشغل المغني في تدريبات علي أوبرات جديدة، لذلك لا يظهر مساءً في الريبرتوار طوال الموسم. وعلي كُل، فعندما يتحد المغنيون فإنه بالإمكان تحقيق التكثيف في جلسة التدريب. طبعاً ليس هذا أمراً سهلاً. وبالمناسبة فقد رفضتُ سفر مغنية منفردة(سولو) لتشترك في أوبرا ستعرض في برلين لأنها رفضت الاشتراك في أوبرا جديدة تُعد حالياً، وهو قرار صعب اتخذته.

فصعب عليَّ أنا الآخر أن أكون عنيفاً مع إحدى المغنيات. فالمغني هو ثروة كبرى وخاصة مغنيينا. تلتقط أوبرات العالم فنانينا الأوبراليين التقاطا. وهم في مستوى ممتاز بين فناني الأوبرا عالمياً. فإذا ما رفضتُ طلباً للسفر فقد يذهب الفنان نهائياً. ولن يجد صعوبة في المستقبل. فأجورهم في الغرب تختلف عن أجورنا هنا. كان اتشانجري أدريان ساذجاً بعض الشيء عندما ذكر أن الغرب يدفع أكثر لجلسات التدريب المكثفة في الأسابيع الستة الأخيرة. لأن هذه هي

القضية، أن الغرب يدفع. وأن بنية الفنان الاقتصادية مُجزية وهو ما يضمن له دخلاً كريماً . وعندنا أيضاً نفس الحال. فالفنان في الأوبرا له مرتب رائع. لكن القضية نسبية علي كل حال. عندنا مرتب المغني بآلاف الفورينتات Forint (الفورينت هو العملة المجرية والدولار الواحد يساوى ستين فورينتا آنذاك - المترجم).

وهناك يدفعون بآلاف الدولارات. ومحاولة التعديل في التركيبة المالية أمر مستحيل. وإذن فما الذى يبقى؟ تبقي آداب وأخلاقيات، وهي التي يحملها المسرح على عاتقه. ويبقى الارتباط الوجدانى الذى يتوافر فى فريق الأوبرا عندنا.

س : المشكلة الموضوعية الأخرى التى كثيراً ما يثار حولها الغبار، هى حالة التقنية المسرحية.

ج : المشكلة ليست بالسوء الذى انتشر عنها. قد يكون تصديق الجماهير لما يثار هو السبب فى دفعنا إلى العراك من أجل جزئيات التقنية. مثلاً فى أوبرا (خطوبة فى الدير) اضطررنا لاستعمال فكرة تقنية جديدة لمسرح دوّار للديكور.

لم نكن فى حاجة لأن تلف خشبةالمسرح فقط كما فى أوبرا (ريجوليتو)، لكن الأمر كان يحتاج إلى (ريتم) مُحدد وإلى (تمبو) خاص تجرى عليه الأحداث. فرحنا بتحقيق الفكرة التقنية الجديدة رغم أن طريق الوصول إليها فى التدريبات كان يهددنا كثيراً. وأخيراً تم تصنيع القرص الدوّار. وقدمنا العرض الأول بلا أية أخطاء تقنية. كما أن نفس التردد قد حدث عند التصوّر الأول لإبراز العالم

المُعقدّ فى أوبرا (بارسيفال) على خشبة مسرح أوبرا أركل (هى الأوبرا رقم (٢) للعاصمة بودابست - المترجم).

أما عن الجسر الذى ذكره اتشانجرى أدريان فلم يحالفه التوفيق فى الرأى. حقيقة أنه جسر متحرك متأرجح، لكنه كان جسراً قوياً آمناً. لم يعطّل الفكرة الذكية للعرض، وهى التى تهبط فيها شخصية (كومتور) من علٍ وسط ظلام دامس فى آخر لحظة من لحظات حياته.

س: فى هذه النقطة، أظن أننا قد تطرقنا إلى جوانب الأسلوب. ولقد أعطت أوبرا (دون جيوفانى) درساً فى هذا الجانب.

ج: الجانب الذاتى فى فن تمثيل الأوبرا أكثر صعوبة وتعقيداً مما ذكرناه حتى الآن. تكمن المشكلة فى أن المؤلفين الموسيقيين من بدايات فن الأوبرا قد ألفّوا الموسيقى بأسلوب مسرحى (سواء كان هذا الأسلوب موضة من الموضات أم كان أسلوباً فعلياً حقيقياً، أو أسلوباً صعباً وفق المفهوم الدرامى). ومن الصعب تصوّر بقاء الأسلوب المسرحى دون أن يُصيبه العَجزُ أو تعصف به الشيخوخة. لكن الغريب أن هناك اختلافاً كبيراً وحاسماً بين شيخوخة المسرح وشيخوخة الأوبرا والموسيقى، وفاجنر أكبر دليل على ذلك. فالشيخوخة أو الهرم لم يُصبا أيديولوجية فاجنر. وبالإمكان أيضا مهاجمتها ونعتها بالسذاجة والإبهام، ولعلّها أحيانا لا تُطاق. أتحدث هنا عن عناصرها. لكن الهرم قد أصاب طريقة وأسلوب العرض المسرحى الفاجنرى. فى أحيان كثيرة يحاولون إخراج فاجنر بأسلوب طبيعى. لكن هذا العرض التجريبى يصطدم بالخيبة، لأنه يصطدم بالموسيقى.

فالسيد العالى المقام الذى يرتدى الفراء لا يستطيع الغناء بالصوت العالى (الممطوط) إلى جانب عنصر يتطلب إثارة الشفقة أو الرثاء. تماماً مثل آله يلبس معطفاً عصرياً وفى يده حربة.

س : إذا لم أُخطئ، هو نفس التأرجح عند تشيرو.

ج : تماماً. فالجمهور ساعتها يعترض. ثم يقبل بعد ذلك ما يُقدمّ له. أولاً ، هذا يخلق تضاداً بين الموسيقى والرؤية البصرية على خشبة المسرح. لكن المُشاهد سوف يصل إلى الحقيقة عندما يكتشف أخيراً ماذا قدّم له العرض من خبرات ومعرفة. مثل هذه العلاقات يجب تضمينها برنامج العرض، أو فليُمثَّل فاجنر كما هو مكتوب فى الزمن البعيد. لو حدث ذلك لكان شيئاً مثالياً. فمهمة برنامج العرض هى التعريف بالعلاقات آنذاك، وبالعالم الرأسمالى، وكيف تصور فرويد فاجنر ؟ وهكذا تباعاً. لكن ذلك لا يحدث فى العادة. فإذا ما قدمنا فاجنر تقليدياً كما كان، فإن الجمهور المسكين سوف يغرق فى الضحك والقهقهة. فشخصية من شخصيات فاجنر - كما كانت تُمثل فى العصر الفاجنرى - جثة ضخمة ذات يدين ضخمتين كأنهما مصنوعتان من الجبس، وحركة سريعة مثل حركة الحشرة النطّاطة .. وكأن الشخصية قد تحولت إلى ضفدعة. شىء مضحك فى المسرح المعاصر.

س: كان ذلك فى إخراج بيتر هول Peter Hall [٤٠] على مسرح بيرويت أخيراً.

ج: نعم، وقد اعترض الجمهور من جديد. كان الاعتراض ضد المخرج الذى مات حقا وسقط لتضاده مع الفاجنرية.وبعد ذلك صفق نفس الجمهور لأنه خرج

بشىء عن العرض. خرج بوحدة الموسيقى. دعنى أُحدّثك عن تجربة شخصية. درّبتُ بيرّوت لونير Pierrot Lunaire، بحثتُ كثيراً من مضامين شونبرج Schonberg[41] فى كتابات مويسىّ Moissi الذى كتب مُحللاً طريقة العمل عنده. استمع شونبرج إلى أكبر فنانى عصره وأراد بطريقة ما نقل خصائص الأحاديث إلى موسيقاه بتسجيل النوتة الموسيقية لينقلها إلى جو خشبة المسرح المسيطرة، والمُثيرة للشجى والشفقة. فإذا طلبتُ من سيكلاى أريكا Sziklay Erika أن تُغنى جزءًا أو مقطعاًمن مقاطع دور بيروت لونير، فإن ذلك هو المصيبة بعينها لأن ذلك يعنى أن تستعمل أسلوباً فى الأداء اختفى وأكل عليه الدهر وشرب، بما لا يمكن قبوله على خشبة المسرح المعاصر اليوم. استبدلتُ الغناء بالحوار، وكان ذلك يعنى أداة اتصال يمكن قبولها واستحسانها، وكما سمعت فقد فعل بوليه نفس الشىء. طبيعى أن ذلك لا يمكن استعماله مع فاجنر. ففاجنر لا يمكن الاقتراب منه لأنه كان يكتب كل شىء بالتفصيل .. الريسيتاتيفو، ومقاطع الغناء بكل أبعادها فى الشخصية الأوبرالية .. (Überdimensionierte Personen) لم تكن الأهميات عنده تكمن فى الشخصية غير العادية، بل فى مظهر هذه الشخصية Figure والانطباعة التى تُخلفّها فى النفس حتى يُصبح المظهر مُجسداً لرمز الإنسان الطبيعى العادى. وإذن .. ماذا نفعل بهذا الرمز ؟ إذا ما فسرته أو كشفتُ عنه فإننى أضع شخصية مالك المصنع على خشبة المسرح بدلاً من شخصية فوتان Wotan. وحينئذ تُصبح الموسيقى غير مناسبة أو لائقة له، لأنها كُتبت من أجل آلة. وهى موسيقى عظيمة فى فكر فاجنر، مثل قائد إمبراطورية الفرس الذى لا يستطيع غناء لحظات الوداع لفوتان. لنعترفْ

أخيراً أن تمثيل الرمز أو الاستعارة أو المجاز على المسرح بطريقة مفضوحة يؤدى إلى هدم جوهر الشكل الفنى ووأد الغموض، تماماً مثلما نضع تفسيرات للألغاز.

س: إذا لم يكن ذلك هو تصوّر فاجنر الأصلى. وإذا كان الاقتراب من الرمز عنده يؤدى إلى ما لا تُحمد عقباه فما هو الحل ؟

ج: إذا سلَّمنا بأن الموسيقى هى الجانب الأكثر حيوية وفعلية الباقى من مجموع الأعمال الفنية الفاجنرية Gesamtkunstwerk، فإن علينا أن نبدأ النقاش من هذه النقطة، وأن نلاحظ ونحس فى دقة، الإيعاز الموسيقى الذى يُشير إلى انتهاء المقاطع، ونفحص كم هو مؤثر على خشبة المسرح. وأن نُمعن النظر فى الحركة الإيمائية وتأثيراتها الأخرى. نُحلل ثم نقيس درجة فهم القصة أو الموضوع الدرامى. ثم، لنقف مرة ثانية عند (الأسطورة، القصة، الحقيقة) والحجم الفنى لاختلاطاتها ومزجها، حتى نضع اليد على حقيقة الشخصية أو الإنسان الغامض وملابسات ظهوره على المسرح. إن النتيجة لهذه الرحلة من التحليل تقود إلى شكل من (الأوراتوراية Oratorism) القطعة الموسيقية ذات الموضوع الدينى أو شكل الموشّحة الدينية. هذه الأوراتورية التى لعبت دوراً مهماً وحققت سيطرة ذات طابع خاص على عروض ومهرجانات بيرويت وفق التصوّر الفاجنرى. وفى اعتقادى أنها قد خدمت وجهات نظر فاجنر بشكل جيد يفوق ما قدّمه تشيرو من فضح للرمز، وما حاول فيه بيتر هول من إحياءٍ للفكرة القديمة لأوبرا القصة. فالأوراتورية عصرياً لا تتوافر لها وسائلها الخاصة فى المسرح المعاصر. لكن بعض المسارح تسمح لنفسها بين الحين والحين بمحاولة الاقتراب

منها وملء الخشبة بعنصر الموسيقى الغالب. وهى لذلك تتأرجح فى العروض الأوبرالية بين الندرة والاختفاء.

تعنى المرتبة الأولى للموسيقى فى أعمال ليوبيموف - كما فى أوبرا (دون جيوفانى) - استقلالية ذاتية Autonomous لعنصر الموسيقى. بل لقد نبه المغنيين إلى الإمساك بناصية حركة الريح فى آلة الهاربسيكورد Harpsichord كما لو أن الغناء فى حفلة من حفلات الكونسرت Concert فإذا ما احتوت الموسيقى فى بعض أجزائها على عناصر درامية، أو إذا عصفت بالريسيتا تيفو قوة صراعية بين شخصيات الأوبرا، فإن ليوبيموف سرعان ما يُوصّل التيار المسرحى فى التو .. وهكذا. نوع غريب وعجيب يصل إلينا، هو فى بنيته خليط من الأوبرا والأوراتوريو. لقد حدد (الريثم Rhythm) كل مسافات العرض الأوبرالى، ولم يحاول أن يُقيم تعادلية دائمة بين العناصر العديدة فى فن الأوبرا إلا فى المواقف المهمة. وهذه المواقف المهمة هى ذاتها نفس المواقف التى تتحد فيها الموسيقى مع المسرح أو الدراما، والتى حققت نتائج وخبرات ورؤية بصرية وسمعية.

س: أتحفظ على أن كل أوبرا يمكن أن تكون ملائمة للاقتراب من الأوراتورية.

ج: ذكرتُ أن كل مؤلف موسيقى قد لجأ فى التأليف الموسيقى إلى الأسلوب المسرحى فى عصره. لكن التاريخ يذكر ويُسجّل أن واحدا فقط من هؤلاء المؤلفين استطاع أن يُجسّد أسلوب عصره فى التمثيل الأوبرالى بكل خصائصه الدقيقة .. وهو بوتشينى. ولم يكن غريبا على نادشدى كالمان الذى اشتهر بالتمثيل الأوبرالى الواقعى فى إخراجه للأوبرات أن يكون أكبر الفنانين الأوبراليين الواقعيين عندنا،

بفضل اتصاله وإعجابه وتتّبعه لآثار بوتشينى وجوهر أعماله بما قدّمه فى الأوبرات من شعرية وشاعرية واقعية قد يبدو أن خلقٌ فن. تمثيل الأوبرا أمر سهل، على اعتبار أن الأسلوب الواقعى واضح وظاهر. لكن الحقيقة أن التطبيق إلى الواقعية أمر من الصعوبة بمكان فى فن تمثيل الأوبرا. فأولاً اشتغل بوتشينى على أوبرات واقعية لم تكن ذات أسلوب مُوحدّ. لكنه كان أسلوباً مختلفاً فى كل أوبرا عن الأوبرا الأخرى. فالذى كان يتحرك على مسرح بوتشينى كان عليه أن يختار تحديداً عالم الحركة والإيماءة المناسبة لقصة وموضوع الأوبرا الواقعية. أوبرا (.حياة البوهيميا) تبقى مجالاً لعالم الحياة الخاصة المليئة "بموهبة شعرية أيام الأسبوع العادية" (حسب تعبير نادشدى) ويظل عالمها المسرحى ليّناً حراً طليقاً متمتعاً بنسبية فى الحركة " Loose عالم الفكاهة الطليق ". وهو العالم الباحث عن أسلوب تمثيل (محلول) غير مربوط بإحكام، وكأنه العالم البطولى المتكلف المصطنع العواطف عند أوبرا (توسكا Tosca) تتحدث حياة البوهيميا عن "شخصيات يومية" تكسب الحب لتشترى الحياة فى بطولة شعبية غامرة. وتكمن فى بطولة الأوبرا عناصر الشخصية الرئيسة البارزة ذات اللغة الرنّانة الطنّانة، والمعاناة، والتصدّى للموت فى مبالغات متطرفة. وهذه الدرامية هى المنوط بها عكس عالم الحركة والإيماءة الذى يقترب كثيراً من عالم الاضطراب والإغماء التخشبىّ .. Catatonia تماماًمثل العالم الفالت الذى يُفسح المجال لتأويلات مختلفة. وأوبرات بوتشينى تبعاً لذلك تبحث عن الآريات ذات الخصائص اللينة والحروف (الطرية) أيضا Vowel، وعن الثراء الايمائى البارز المرئى على خشبة المسرح. وهو ما يُشير إلى أن البنية فى منطقها تقوم على الشكل المسرحى وعلى البواعث والأسباب الدراماتورجية.

وبالمناسبة، فأنا أشعر أن ريبرتوارنا الأوبرالى متواضع إلى حد بعيد مع هذه الخصائص الموسيقية وتعبيراتها الإيمائية والحركية. فالإعلام أو الإعلان بالموسيقى والحركة توأمان متماثلان متلاصقان. وهذه القاعدة الرئيسة تكتمل فى الحفلات الموسيقية وعند عازفى الآلات وقُواد الأوركسترا لتحقيق فسيولوجية العمل الموسيقى، وفى تمييز ملائم لأداء الأعضاء لوظائفها السويّة عند الموسيقيين العازفين.

أما فى حالة الغناء الأوبرالى، فإن إعداد الصوت يتم من داخل الجسد. فى الماضى كانت الحركة التحذيرية أو الإنذارية هى المُعوّضة عن فن تمثيل الأوبرا، إذ كانت أهم الأهميات بالنسبة للموسيقى. ومن الطبيعى أن التمثيل الأوبرالى المعاصر يرفض هذه الصورة البدائية، ولا يبقى الحل فى النهاية عند الجمود أو الصلابة والصرامة، بل تعداه إلى الحركة الاقتصادية المخُتزنة المُعّبرة عن روح الدفع الموسيقى. ونادشدى الذى كانت لديه حساسية شديدة فريدة فى فهم هذه الدقائق عزف كيف يمكن استخراج الأهميات الحسّية والسيكولوجية الدرامية من قلب النسيج الموسيقى، ومن المواقف الغنائية فى الأوبرا، ومن المغنيين أنفسهم، وكان مُعلماً كبيراً فى كل هذا.

س: هل أراد نادشدى إعادة تنظيم أسلوب بوتشينى من جديد ؟

ج: من الصعب على أى مسرح أن يخصص وقتا لهذه الإعادة. نادراً اليوم من يستطيع تذكّر الماضى. فضلاً عن أن هذا الأسلوب لا يستطيع أن يؤثر فى أيامنا هذه .. وهذه هى الحقيقة. إن العثرة أو الزلة فى فن تمثيل الأوبرا لا تكمن فى الأوبرا، إنما تكمن فى عروض الباليه. هكذا خبرتُ هذه الحقيقة فى مسرح

البولشوى، وخاصة عندما يرغبون فى حفظ العروض القديمة أو فى حالة إعادة تنظيم أسلوبها من جديد. المسرح كائن حى . نظام فى الكلمة والإيماءة والحركة. لذلك فإن السحر الذاتى للمخرج هو أكبر بكثير من ملاحظات تاريخية قديمة تُمثل فكرة جامدة راكدة. ففى الوقت الذى يعتقد فيه البعض أن إعادة تنظيم الأسلوب القديم لعرض ناجح هو منتهى الأمانة الفنية، فإن الواقع أن ما يُقدمونه فى هذه المحاولة لن يزيد عن جسم بارد ميت يعرضونه على الجماهير. وعلى ما تقدم، فإن أوبرات بوتشينى وريبرتواره يحتاج إلى مخرجين معاصرين (وقد يخالف ذلك وجهة نظر نادشدى) حتى نفتن ألباب الجماهير بالجديد والحى أيضا.

س: معنى هذا أننا مضطرون للمساومة مع المؤلفات المؤسلبة. وإذن، ووسط هذا الاضطرار، كيف يمكن الوصول إلى وحدة فكرية عقلية نخلقها ونزرعها فى عروض الأوبرا ؟

ج: خلق وحدة فكرية عقلية فى الأوبرا يكون نهاية المطاف وأم المصائب. فمثلاً لا توجد أوبرا واحدة من أوبرات موزارت أستطيع اقتراحها على ليوبيموف لإخراجها مع أننى من أشد المتحمسين لعرض أوبرا (دون جيوفانى). لكن الأوبرا تحوى بين ضلوعها نسيجاً وخلايا فكرية غامضة تحتاج إلى ليوبيموف ليكشف النقاب عنها تحليلا. لا أقصد القول إن أوبرا (زواج الحلاق) أو أوبرا (كوزى فان توتّى) تقلان فى عمقهما عن دون جيوفانى. لكنهما ليستا على مستواها من زاوية " الشيطنة " Demon، أو البراعة العظيمة. ولهذا فالأوبرتان لا تحتاجان إلى أشكال فن التمثيل عند ليوبيموف. فإذا ما أردنا إخراجاً جديداً

لزواج الحلاق، أو لنقُل لأوبرا (هروب من السراى)[٤٢] فإننا يجب أن نتجه فى الرؤية الإخراجية إلى التقليدية وفقاً للاعتقاد المُنتقل من جيل إلى جيل .. أى إلى شدة الاحترام للتقاليد Traditionalism. فكل أوبرا يتعين البحث عن الأسلوب المناسب فى إخراجها.

س : أو بمعنى آخر، علينا أن نبحث عن المخرج المناسب لكل أوبرا على حدة. لكن كيف يكون التطبيق ؟

ج : وجهة نظرى فى سياسة المخرجين - إذا جاز الحديث عن ذلك - تتركز فى أن نشحن المصحة بالدماء الجديدة فى دور الأوبرا بالقدر الذى يسمح به كلُ من الزمان والمكان، كما هو الحال فى سياسة أوبراتنا. نحن نقيم علاقة تعاون مع الاتحاد السوفيتى ومع مخرجيه الأوبراليين. وقد تحققت هذه العلاقة بدعوة ليوبيموف وبوكروفسكى Pokrovskij . لقد بث ليوبيموف حماساً مشبوب العاطفة فى فرقتنا عكس بطريقة إيجابية على الجميع. فقد عمل على تحصيل نتائج ممتازة، وعلينا انتظار جَنْيها بعد وقت من الزمن. كما تعلّقت فرقة الأوبرا بيوكروفسكى فى شدة، وحقّق هو الآخر نتائج باهرة. ومع ذلك فهو لم يكشف بعد عن كل مهاراته الكبيرة. كانت أوبرا (خطوبة فى الدير) أولى (خبطاته) الناجحة. وقد دعوته لإخراج أوبرا أخرى. كما دعوت ماثيس Methis أيضاً، وعن قريب سوف أعهد اليه بواجب كبير لا أُفصح عنه الآن لأننى لم أتلق موافقته على الإخراج بعد. إننى أتشوقّ إلى عرض سوفيتى على غرار بوريس الروسى (يقصد بوريس جودونوف لموسورجسكى - المترجم). ومع أننى مؤلف موسيقى أيضا، إلا أننى أتوق إلى وجهة نظر موسيقية مضادة مع رمسكى

كورساكوف. طبيعى أننا نستطيع أن نضع جهودنا معاً للتجريب فى أوبرات جديدة، ولذلك فنحن نُعدّ حالياً عرضاً لأوبرا جديدة سوف نقدمها لأول مرة فى ربيع ١٩٨٥م. الأوبرا بعنوان (إتشونجر وتيندا) لبوزاى أوتيلا Bozay Attila ولكن بإخراج تقليدى احتراماً لمؤلفها الدرامى الشاعر المجرى فيريش مارتى ميهاى Vörösmárty Mihály (١٨٠٠/١٢/١ - ١٨٥٥/١١/١٩م)، ومع ذلك فبالإمكان تحميل الأوبرا وجهة نظر معاصرة.

س : هذا يجرُّنا إلى سؤال عن موقف مخرجينا الأوبراليين، وقضية الصف الثانى منهم وطريقة إعداده.

ج : فى المجر لا نعانى من النقص فى مخرجى الأوبرا. فإذا ما أردنا إعداد صف ثان فليس لنا حاجة إلى أكثر من خمسة أو ستة مخرجين جدد.

س: ليس ذلك بالعدد البسيط عندما نتوخى الامتياز والكفاءة.

ج: حقاً ما تقول، فالممتازون قليلون. إذا ما بدأنا فى الاختيار للدراسة الأكاديمية، فليس من المؤكد أن نحصل على خمسة أو ستة طلاب يتوجهون حقيقة لدراسة الإخراج الأوبرالى، كما حدث فى السنة الدراسية ١٩٨٥/٨٤م.

ومن هذا العدد البسيط والمحدود يمكن لنا التعرّف على المواهب من بينهم. هل تصلح للإخراج المسرحى ؟ أم لمساعدة الإخراج ؟ منذ أخذنا على عاتقنا زيادة عدد أوبرات الريبرتوار وأنا أتابع الخطة التى بدأتها مع آشر، روست Ruszt رغم نجاحها أحياناً وعدم نجاحها أحياناً آخرى . المخرج المسرحى فى

الأوبرا لا يتمتع بتقرير الرأى مثلما هو فى المسرح الدرامى، لكن هذا التقرير والرأى يكون عادة فى الدرجة الثانية لعمله.

س: هل يمكن لمخرج مسرحى شاب أن يحاول فى إخراج الأوبرا ؟

ج: بالإمكان ذلك. لكن يجب عليه الحذر بشدة. فالتجريب فى فن الأوبرا يختلف عنه فى الدراما المسرحية، إذ من الصعب تخيلّه تماماً. ففى الأوبرا ارتباطات وتقييدات كثيرة ومتشعبة، ومتشابكة مع التقنية. لا أزال أتذكر خمسينيات القرن عندما جاء هونت فرانس DR.Hont Ferenc [٤٣] ومايور توماش Major Tamás [٤٤] لإخراج أعمال أوبرالية. كان أوبريت لدونايافسكى Dunajevskij. فجأة رنّ الهاتف ليُعلن المتحدث أن الكورال لا يريد أن يفتح فمه ببنت شفة فى جلسة التدريب. خرجنا معاً نادشدى وتوت آلادار Tóth Aladár وأنا من دار الأوبرا إلى مسرح الأوبريت لنُنقذ الموقف. رأينا على خشبة مسرح الأوبريت عدداً قليلاً جداً من أفراد الكورال يحمل كل منهم جوالاً ويدور فى حركة دائرية يُغنوّن لصالة الجمهور. أما ثلثا الكورال فقد كان يغنى مختفياً فى كواليس المسرح. طبيعى من الصعوبة أن يُغنى الكورال معاً فى صوت واحد وسط هذا التشتّت فى الأصوات. مع أن المخرجيْن من أعظم مخرجى المسرح الدرامى المجرى. لكنهما لم يُفكرا فى تقنية العمل بالمسرح الموسيقى. فالأجزاء الغنائية تُوجّه وجهاً لوجه إلى صالة الجمهور مباشرة، ووفق وضعيات خاصة لأجسام المغنيين. ولنفس هذه الأسباب الخاصة والمتطلبات التقنية، أُطالب بالحذر الشديد عند اختيار مخرجى المسرحى للعمل فى الأوبرا أو فى الدرامات الموسيقية، وكذا الذين يريدون تجريب مواهبهم فى إخراج الأوبرا.

نحن لن نتوقف فى سياستنا عن استدعاء مخرجين من الخارج للعمل بالإخراج الأوبرالى. فبعد ليوبيموف، بوكروفسكى، سوف نحاول استقطاب هارى كبفر المدير الفنى لمسرح كوميش أوبرا فى برلين. وقد نحاول مع الإيطالى جورجو ستريلر Giorgio Strehler [45] وحتى مع هؤلاء المخرجين الكبار فإن الحذر يجب أن يكون قائماً ومفترضاً. فقد يتعارض تاريخ تقليديات فنية فى بلد ما مع أفكارهم ووجهات نظرهم. فالأسلوب البرلينى الذى أخذ به فلزنشتاين Felsenstein قد ربط تصميم الحركة تفصيلاً بالموسيقى .. الأمر الذى لا تأخذ به مسارح أوبرالية أخرى أو فرق أو حتى ممثلين - مغنيين، ولا حتى الجماهير. على اعتبار أن الحركة فى فن تمثيل الأوبرا عندهم تنشأ عن الباعث أو الحافز Impulse .. هذا الحافز الذى يعطى مساحة واسعة غير محدودة من الحرية والانطلاق. إن لكل جديد تأثيراً آخر، خاصة فى حالات وجود القُوى العقلية. ومن ناحية آخرى - وما هى قضية حيوية كذلك - عندما نحاول أن نتطور ونتقدّم من خلال قُوانا الذاتية، وما ألاحظه فى اثنين من مخرجى الأوبرا عندنا هما ميكو أندراش وبيكيش أندراش. لنتذكر إخراج ميكو لأوبرا (طريق الطيش) التى حققت نجاحاً عالمياً. وقد كتب ناقد جريدة " الأوبرا " معترفاً أنه لم يعتقد أنه بالإمكان تقديم عرض (تقدّم الفاسق - The RaKe's Progress) على هذه الصورة الفكاهية المُسلّية، والملاحظة هنا تخص مخرج الأوبرا وحده. كذلك كانت أوبرا أوفنباخ Offenbach [46] (اللحية الزرقاء) رائعة بإخراج بيكيش أندراش. وتطلعنا كثيراً وبالأمل فى مخرجيْنا المسرحيّين فاموش لاسلو ، سيناتار ميكلوش، اللذين نراهما من أكثر المحترفين فى إخراج الأوبرا حالياً.

س: لِنَقْلِبْ زاوية النظر. ولننظر الآن إلى إخـــراج الأوبرا من عين قـــائد الأوركسترا. ما هى الشروط اللازمة لتعاون مثمر بين قائد الأوركسترا والمخرج؟

ج: لنتعرّض لثلاثة أمثلة من الموسم الماضى. دون جيوفانى التى أتفق مع فيشر إيفان فى الرأى فيها بأن الإخراج المُغرق فى التقليدية قد ضايقه كثيراً. لقد صرّحت له بأن ليوبيموف طبع العرض بطابعه الإخراجى. لكنّ تعاونهما معاً أفرز تجربة ناجحة. لا أقول إن فِكْرين للإخراج قد ذابا واتحدا فى فكرة واحدة، لكنهما قد تعاهدا على قدر بسيط من التنازلات من كل منهما أمام الآخر.

أما فى أوبرا (بارسيفال) فقد كان الفكر فكراً موسيقياً خالصاً. كنت متأكداً من أن هناك فى الحياة الموسيقية المجرية مَنْ يستطيع الارتفاع بالعرض الصعب إلى مستوى العالمية، وحدث ما توقّعتُ. استطاع فرانتشيك أن يحقق الأوبرا بقيادته الألمعية. كان تعاونه مع ميكى (المخرج - المترجم) كاملاً. فى بعض أماكن الأوبرا لم يسترح قائد الأوركسترا للديكور المصاحب للموسيقى، فما كان من المخرج إلا أن ألغى الديكور. لقد عملاً معاً بروح ممتزجة حققت فكرين حول الأوبرا. وتميزّ الإخراج بصفة خاصة بتحقيق الموسيقى ووضعها فى مركز الصدارة.

قد يكون من الغريب أن أذكر، أن العرض الأوبرالى الذى جال وصال فيه المخرج هو عرض أوبرا (خطوبة فى الدير). كان يدُ طُولَى، وقال أكثر مما حققته الموسيقى وأغانى الأوبرا، مع أن الأوبرا ليست مع أعمال بروكفيف الكبيرة Prokofiev [٤٧] إلا أنها من الأوبرات المتميزة بالموسيقى الرائعة. كنت سعيداً بأن أشارك ببعض الملاحظات الموسيقية فى إخراجها. وكان بوكروفسكى سعيداً

كذلك بالتحقيق الموسيقى للأوبرا. ولا أتذكّر اختلافات فى وجهتى نظرنا، لقد تفهم كل ما لايحبه وما لا يرتاح له عادة قائد الأوركسترا. مثل إعطاء الإشارة (المفتاح) للمغنيين الذين يتحركون على خشبة المسرح، أو ضرورة تحديد وضعية المغنى (فيزيكيا) حسب متطلبات الموقف الدرامى الذى يفرض الكثير على الشخصية. فالمخرجون عادة ما ينفُذ صبرهم إذا ما ظل المغنى ينظر بعينيه مراقبا قائد الأوركسترا، أو إلغاء الملقن و (كمبوشته) التقليدية على الخشبة. وكل هذه اللمسات تُمثل درجة البراعة الفنية الفائقة على خشبة المسرح الأوبرالى. فإذا لم تكن هناك (كمبوشة) فمعنى ذلك أن المغنى يحفظ دوره عن ظهر قلب.

س : يحتاج تمثيل الأوبرا إلى المعرفة بطبيعة العمل فى الأوبرا (يقصد الدراما والحوار - المترجم). كذلك المعرفة بالدور التمثيلى - الغنائى. فهل تكفى سنتان بأكاديمية الفنون الموسيقية لتحصيل كل خصائص فن التمثيل ؟

ج : سنتان وقت قصير جداً بكل تأكيد. وياليتهم يستغلون هذا الوقت القصير استغلالاً طيباً. فى المجر نعثر على أفظع جيل ما بين الثلاثينيات والأربعينيات من العُمر. إن أنسى فلم أنس إحدى اجتماعات النقابة التى وقفت فيها إحدى المغنيات - التى عملتُ معها فى الأوبرا وحاولت بعث شبابها - مُعلنة أن ما يُبحث فى جلسة الاجتماع ليس عدلاً. كانت وجهة نظرها - كما ذكرت - أنه لا يجب على من هم فى هذه السن أن يقوموا بالغناء. بل عليهم أن يجلسوا فى الصالة ليستمعوا إلى الأجيال القديمة فى الأوبرا ليتعلموا منهم. لقد تحدث اتشانجرى أدريان وبولجار لاسلو عن ضرورة التعلمّ لسنوات طويلة، وهو ما لم يحدث أبدا

فى عالم الأوبرا ولن يحدث كذلك فى أى مكان من العالم. حقيقة يمكن التعلمّ إذا ما كانت هناك دار أوبرا صغيرة تجرى فيها عملية (التعلّم) هذه. لدىّ كل شروط مثل هذا المعمل الأوبرالى الصغير. لكن شجاعتى تخوننى نحو تنفيذ الفكرة. مسرحان للأوبرا يعملان بريبرتوار فى خطٍ متوازٍ. والمسرح يسمح لفنانيه بالسفر للاشتراك فى عروض الأوبرا الخارجية العالمية. واجب خيالى لا يمكن تصديقه. ويمكن إضافة مسرح صغير إليهما للتجارب الموسيقية والتمثيلية. ليس عندنا استوديو واحد لكن لدينا أساتذة غناء كثيرين، شيبوس ينو Sibos Jenö مثلاً يستطيع أن يعمل مع هذه الجماعة من المغنيين الذين ننتظرهم والذين نحن فى حاجة إليهم فى الأوبرا مستقبلاً. المغنى الأوبرالى اليوم عملة صعبة فى السوق العالمية. وبذلك يمكننا مدّ فترة الدراسة الأكاديمية إلى خمس سنوات. والأوبرات الألمانية على استعداد لاستقبالهم، حتى بعد السنة الثانية.

س : إذن، أليست شكاوى المغنيين على حق، حين يذكرون أن الأجزاء العملية والعلمية التى يتقدمون بها لامتحانات الدراسة الأكاديمية - سواء كانت جيدة أم سيئة - لا تُساعدهم على تعلّم أسلوب الجماعة الذى يغيب عن هذه الامتحانات؟

ج : ليس الأمر صحيحاً. فالأوبرا المجرية قبل الحرب العالمية الثانية كان لها جماعة ثقافية تكوّنت بصوت أو صوتين على مستوى العالمية. وحققت توزيعاً سليماً للأدوار ومخرجاً ممتازاً ورقابة فنية بعد ذلك. فإذا كان قد فسد الآن كل شىء، فالسبب يعود إلى ضياع آداب وأخلاق المهنة. فإلى جانب توزيع الأدوار المتوازى، وهذا الاضطراب والخلط يضعفُ الفريق وتضّعُف تقنياته. لقد توقف الآن نظام متابعة العرض ومراقبته، وكان ذلك إلزاماً للأسف. والغريب أن

نادشدى هو الذى أوقفه. كان أُولاه جوستاف يحضر العروض يومياً لمراقبتها عندما تُمثّل أوبرات من إخراجه، وحفظ ذلك نظاماً رصيناً ودقيقاً للعروض. ولعل من حُسن الحظ أن النقد لا يزال يراقب هذه العروض. لقد أفاد نقد فودور جيزا Fodor Géza عرض أوبرا (دون جيوفانى) حينما كشف عن بعض الممثلين - المغنيين الذين (بَلَعُوا) ملاحظات الإخراج. هذا التسيّب والتحلّل للأسف الشديد قد جاءت به الشكليات التى طرأت على حياتنا. فالراديو والتليفزيون والفيلهارمونى أدوات استهلاك كبيرة. كانت بازيليديس ماريا Basilides Mária فى الماضى فنانة غير مألوفة عندما كانت تعرض خمس أو ست حفلات فى السنة الواحدة. واليوم أى فنان يمكن له أن يفعل ذلك بنصف ذراع فى نصف سنة واحدة. صحيح أنه ليس من حق دار الأوبرا أن تحتكر الحياة الموسيقية المجرية لدارها ولجماهيرها فقط، إذ من حق الفنانين فيها أن يتوزعوا وينصهروا فى الحياة الموسيقية فى أماكن أخرى، لكن المشكلة تبقى محصورة فى ضرورة حضور الفنانين إلى جلسات التدريب فى تهيئة واستعداد بما لا يحدث اليوم. ولو حدث ما يحدث اليوم من استهانة بالتدريب لطار الفاعل مطروداً غير مأسوف عليه. لكن اليوم .. ماذا يتبع هذا الطرد ؟

إن الطائر المطرود سوف يجد طريقه إلى سانكت جاللينج Sankt-Galleing، وفى أحسن الأحوال سيطير إلى فرانكفورت. وباختصار، فإن العمل الإخراجى الدقيق إنما يحدث ويستمر على خشبة المسرح فى تتابع، بصرف النظر عن مستوى وقدرة المخرج. والمطلوب الآن هو نظام منضبط يُتيح الاستقرار المُطّرد وإذن، فالمشكلة لا تكمن فى الموهبة. فلم تكن عندنا فى يوم من الأيام مواهب

غنائيـة كـمـا هى عليـه الآن. تكمن المشكلة فى التـمـبـو السـريع الذى أتى إلينا بالتسيب. نلاحظ نفس الموقف فى الخارج، فالمعرفة بالدور التمثيلى - الغنائى ليس لهـا من أثر. مع أن هذه المعـرفـة للمـمـثل - المغنى هى أكـبـر الثـروات فى الشخصية الأوبرالية. مثلاً، من النادر العثور على مغنٍ يعرف أجزاءً أخرى غير الأجزاء التى يقـوم بها غناءً فى الأوبرا. لنـأخذ (الإنترلود Interlude الفصل أو اللحن الإضـافى)، الذى يمكن التـمـثيل والغناء فـيـه بحـرية. لكن المغنى يتـوق إلى موقف جامد سكونى. أما عندنا فيبدو (ريثم Rhythm) العرض مقلوبا، وهو على هذه الحالة منذ عدة عقود من الزمان. ولذلك يتجمد الممثل - المغنى حينمـا لا يشـترك فى الحوار، وينظر إلى قائد الأوركسـترا فى غيظ وعصبية فى انتظار بدء التمثيل أو الغناء. هذه الحـالة نُسمّيها فى المهنة (جهد الانتظار Einsatz) لكن يُمكن التخلص منها بالتعلمّ. شاهدتُ كابوكيليت Cappuccillit بكل إعجاب أثناء جلسات التدريب. كـان يعرف كل أجـزاء الدرامـا فى الأوبرا، وبذلك وبهـذه (المعرفة) نَجَّى كل أخطاء زملائه من (جهد الانتظار)، كذلك كان سيكاى ميهاى Székely Mihály أيضا. كان يجلس خلف كرسى بإحدى مقصورات الأوبرا. كان (يُضـايقنى) وهو يُرددّ فى أذنى تمتمات صوت الباسو (الباص) فى الأوركسـترا يحتـاج المغنى إلى متطلبات تقنيـة ليُخـرج الحـركة لينّة ويتـأتى ذلك بسـمـاعـه للأوركسترا استماعاً جيداً، وبعكس ذلك فليس لديه مُعين آخر، إلا إشارة قائد الأوركسترا. أعود إلى عرض بروكفيف، ففى العرض الأول استطعت أن أضع سماعات على خشبة المسرح لتُجسدّ الصوت قليلاً. فضلاً عن أن ذلك قد روعى فى معمار المسرح عند بنائه. فكل نقطة على الخشبة، بل خلف المناظر والحوائط يمكن فيها سماع الموسيقى القادمة من حلبة الأوركسترا.

س : أظن أنه يتعينّ على مصممى الديكور أن يأخذوا فى اعتبارهم النظرة السمعية (الأكوستيكية Acoustics) ؟

ج : بطبيعة الحال. لكن ذلك لا يُعوّض (المعرفة) بالدور. فالمغنى القادم إلى خشبة المسرح لا يُمكن تعليمه فن التمثيل.

س : وسط هذه العلاقات التى تحدثنا عنها .. كيف يمكن صيانة الريبرتوار ؟

ج : بطريقة (بروفات وتدريبات الفرقة) .. هكذا نُطلق عليها. من الطبيعى أنه لا يمكن إجراء تدريب خاص لكل عرض مسائى. تجرى تدريبات الفرقة فى قاعات جلسات التدريب، وبمصاحبة آلة البيانو، ولكل عرض الأوبرا. أحاول أن تكون بروفة التدريب بنفس المستوى الذى نطلبه فى العرض (مع أن الموسيقى تفقد قوتها فى جلسة التدريب). وبهذه الطريقة تُعوّض الفرقة جلسات التدريب قبل النهائية على المسرح . والمغنى الجيد هو الذى يستطيع فى هذه التدريبات أن يُلخّص كل مظاهر التركيب الجسمانى، خاصة وأن عروضاً لا تُبنى على حركة دقيقة كما فى المسارح الألمانية. لكن التمسكّ بالموقف، وبواعثه ومحركاّته، وإيراد العواطف والأحاسيس يؤهل للعمل الأوبرالى. وعكس ذلك هو المصيبة بعينها. هذا جو أوبرالى صحىّ يصبح أهم خصائص وأهداف المغنى فى الأوبرا، فيه يستطيع بعث الحرارة والتوهّج والتوّرد والاتّقاد على العرض والمسرح معاً.

فى هذا المقام يطيب لى أن أطالب برعاية دائمة مستديمة، وذلك بأن نتباحث ونتناقش من جديد قبل كل موسم أوبرالى مع المخرجين، فى المضمون الدرامى لفكرة كل أوبرا أو دراما موسيقية، وأن نسترجع أساسات المشهد، وعلاقات الشخصيات، ثم نعود إلى التدريبات وفق هذه العناصر جميعها.

س : أعتقد أننا بعيدين عن هذه الفكرة. إذ كيف يمكن إعادة روح ونَفَس الريبرتوار لعرض أوبرالى قُدّم بالإيطالية ؟ وفى القرن التاسع عشر الميلادى ؟ فكيف نُقّرب عرضاً على هذه الصورة إلى أذواقنا وإلى أمزجة العصر الحديث ؟

ج : لنأخذ مثالاً متميزاً. فِردى مثلاً، إننى أستطيع أن أتخيل أوبرته (عايدة) أكثر جمالاً وأعظم جلالاً ومهابة على خشبة المسرح ، مما نُقّدمها به الآن فى عروضنا. لكننى أرتعد خوفاً إذا ما أراد أحد أن يُحولها إلى عرض طليعى، كما فعل أخيراً أحد المخرجين الألمان. فالأوبرا عمل إيطالى فنى كبير اقترب كثيراً من واقعية بوتشينى. الشخصيات فيها مستقرة سيكولوجيا، والقصة ثرية، ولا تفتقد الأحداث فيها إلى المنطق، وقد ساعدت هذه العناصر فردى على تكوين صورة التمثيل الأوبرالى السليم، وارتفعت فى نفس الوقت بعالم الإحساس الموسيقى عنده. إن وجهة نظرى فى (عايدة) هى الشكل التقليدى، والعلاقات بين الشخصيات، والتدقيق فى مفردات فن الأوبرا، وفى كل نقاط الصراع فيها والتى تظهر بين اللحظة والأخرى. هذا النوع من الأوبرات لا يستند الثراء فيه على التحليل بقدر ما يرتكز على العناصر الفعلية والحقيقية، التى تُضيف إلى العمل، كلما كان مستنداً على قدر كافٍ من الوفاء بالغرض والكفاية والكفاءة والمقّدرة.

س: هناك بعض الأوبرات - مثل أوبرا (التروبادور) - من نوع الرومانتيكية الفظّة والتى لا تسمح بقدر من العناصر الواقعية، أو لنقُل لا تسمح بالتركيز على الواقع.

ج: فيما يتعلق بأوبرا (التروبادور) فهى أوراتورية مسرحية تقليدية. ويتواجد الخط الواضح للأوبرا فى أماكن قليلة عند فردى. لذلك فشخصيتها قليلة

التوصيف، والمواقف فيها تُنتج الأحاسيس والتوتر. أما العرض فهو أوراتورى دون شك.

س : إذن هو عرض مشاهد، الواحد فى إثر الآخر.

ج : بالضبط. يمكن تحليل وتفتيت الدرامات المكتومة المُحتجبة. لكن هذا التحليل لن يمس إلا جزءاً صغيرا من الأوبرا. فأغلب مساحات الأوبرا تُغنّى. وفى مثال أوبرا (التروبارود) فلا يجب انتزاع عناصر الفوضى وخصائص الرعب والاشمئزاز منها، لأنها مبنية على ذلك. فقصة الرعب تضع الشخصيات فى حالة نفسية خاصة، والتى لا يبقى منها فى النهاية غير تضحية إنسان من أجل أمه .. أو السكوت عن التضحية. لكن الكراهية تعيش بعد ذلك، خاصة عندما يعلم أن الذى يكرهه هو شقيق الدم. لقد استهدفت الرومانتيكية وضع هذه التساؤلات فى القصة، وعلى هذه الصورة المتطرّفة إلى أبعد حدود التطرف والصرامة، حتى تكشف علامات الاستفهام عند الأحاسيس. تأتى الأوبرا بشخصياتها وكلُ فى حدٍ أقصى عن الطرف الآخر، حتى تشرح الموسيقى الوضع الطبيعى والجيد والحَسَنْ، ولتُوضحّ السلوك الإنسانى فى مواجهة حادة مع مواقف الرعب والهلع.

س: يُذكّرنى ذلك بأحد مواقف فيلم (القمر) لبرتولوتشى Bertolucci. ففى أحد مشاهد عرض (التروبادور) صعّد المشهد بإفراط فى فن التمثيل الأوبرالى، ومن الدراما الرومانتيكية الفظّة، بل من التجريد فيها. مرة بتعرية التقنيات عندما اقتربت الكاميرا لتفضح لنا أن الشلال مصدر خرير المياه على المسرح ليس سوى قماش يلف على عامود دوران. ومرة ثانية عندما وقفت مغنية فى

وضع (بريمييـر بلان - الصـورة الكبـرى) وبالصُدفة كانت هى الممثلة الرائعة جل كليبارج Jill Calyburgh لتعرض عواطفها المثيرة المكشوفة. ومع أن التكثيف المطلوب هنا يمر عبـر لحظة معينة (لحظة تكبير وتضخيم الصـورة بالكاميرا - المترجم). ومع أن هذه اللحظة تحمل فى نسيجها خصائص أدبية وفنية، إلا أن تصعيد اللحظات بالإفراط المبالغ فيه إلى الحد الأقصى Extreme يمحو كل التأثير الفنى المطلوب.

فى ظنى أن الرومانتيكية الفظة، وعن طريق التناقض الظاهرى (أى العبارة الموهمة للتناقض) لا تستطيع العيش أو التنفس على خشبة مسرح الأوبرا. وكل ما تصل إليه لا يزيد عن كونه أوليات وأبجديات، رغم ما يتضح أمامنا من أن العواطف على هذه الصورة تبدو شيئاً عصرياً. وبهذه المناسبة دعنى أتساءل: هل حقيقة أن جماهير الأوبرا قد هَرِمت وشاخت ؟ فالجماهير الشابة تتوق إلى الطليعيات فى المسرح.

ج : إذا كان صحيحاً ما نراه من جماهير تُمّثل مائتين من السنوات نُسمُيها الجماهير (النفّاجة Snop) هى التى تهتم وتُفتش عن مثل هذه الفظاظة عبر زمن طويل لا ينقطع. لكن لابد أن يحدث شىء عبر هذه السنوات. لم أكن أعتقد أن الطريق الذى قطعه فن تمثيل الأوبرا فى سبيل تحقيق التياترالية سوف يوصلها ويُحطّ بها إلى تضاد صارخ، تماماً مثلما يحدث عند مغنيي النقرة (يقصد موسيقى النقرة أو الضربة أو التكة Beat - Music المترجم). لأن مغنى النقرة يهجم على المستمع ويعصُرهُ. وبينما كان المشاهد منفياً عن المسرح فى الماضى، فإنه اليوم يقبل كثيراً من الأشياء والعناصر التى صدّرتها الأوبرا إلى

الجماهير. مثلاً، تقنية البداية (القمة) التى تبدأ فى قوة. إن مغنى النقرة لا يعتدّ بالمقدمات لأنه يبدأ فجأة من الذُروة .. من نقطة النشوة والابتهاج الغامر. هكذا كان نفس موقف الأوبرا، نفى وحطّم كل الشروح والتفسيرات والبيانات. ترك فردى كل الفصل الأول من دراما شكسبير (عطيل) عند تأليفه للأوبرا. وأعتقد أن الأوبرا المعاصرة اليوم تحاول أن تختصر العقبات الماضية، مثل موسيقى النقرة تماماً. فإذا كانت هناك فروق بين مُغنى النّقرة والعاطفة فى العمل الأوبرالى، فإن ذلك مردّه بالدرجة الأولى إلى التصميم العاطفى الكامن فى فن الأوبرا منذ زمن طويل من ناحية، وإلى الشكل العِظامى الذى جاء عليه إنشاء الأوبرات ودورها من ناحية أخرى. وما كان من نتائجه عدم السماح للعواطف بالظهور فى صورة طبيعية Naturalistic. فأغنية عند فردى والتى تحمل فى طياتها عاطفة ما، يعود الشكل فيها إلى إعادة حل وانحلال العقدة فيها، بإحلال علامات وأمارات الحرية والانطلاق بدلاً من حدود العواطف والانفعالات، وتلطيف وتمليس الشكل حتى يصير ناعماً مصقولاً.

أما فيما يتعلق بالجديد عند المتفرج العصرى، فإنه يتضمن المشاهدة والملاحظة للعرض بفم مفتوح أو بضجة وضوضاء، وكأنهم - كجماهير - لا تدرى من أمر أنفسها شيئاً. وأستطيع أن أضيف إلى خصائص الجمهور المجرى كثيراً. فى مدينة بيتش Pécs على بعد مئات قليلة من الكيلومترات، قابل الجمهور هناك مغنية عالمية ضيفة بالصفير والهمهمات. ليست هذه الصورة من عادة جماهيرنا. لكن الشباب من الجمهور العصرى يأنس للضوضاء إذا لم يُعجبه ما يُقدّم إليه. من الممكن فحص ودراسة ومناقشة هذا السلوك وأسبابه علمياً.

لكننى على يقين بأن هذا الجمهور يمثل الطليعيين وحدهم. لا أتحدث هنا ضد الطليعية، فلا نزال بحاجة إليها حتى نمتد ونعيش. فإذا ما أردنا إحياء القديم على الدوام فإننا سوف نتعضّم ونشيخ (نصير عظاماً باليه - المترجم)، ويبقى جو المسرح وهواء التنفس فيه عفن عتيق بال مبتذل. إن أسوأ المساوئ فى المسرح عندما نفكر فى الأزمان الجميلة السابقة، مع أن ذلك مُتاح وشرعى. إننى أقترب الآن من عصر تذكّر الماضى، وأعرف جيداً أن العروض السابقة لم تكن جيدة تماماً، بل كانت سيئة فى أحيان كثيرة إذا ما قارنتها بالحاضر. كان هناك فنانون ممتازون يُعدّون على الأصابع تركوا فراغاً لا يمكن ملؤه أو تعويضه. ومع ذلك فلا يجب أن نعود أبدا إلى الماضى . أولاً: لأن الأسلوب يستطيع البقاء أو الامتداد حتى العصر الحالى. وثانياً: لأن فن الأوبرا لا بد له من التجديد المستمر لأن الأوبرا تعيش وتزدهر إذا ما وجدت من يُعيد صياغتها من جديد بطريقة جذابة، ومن يخدمها بالتأييد والمناصرة.

فيشر إيفان Fischer Iván

إذعان أم إبداع ؟

- السؤال من المؤلف.

وسط سلسلة الحوارات، تحدثتُ أخيراً مع ميهاى أندراش الذى ذكر أنكم تتضايقون كثيراً من الإخراج التقليدى فى الأوبرا. ما هو رأيكم فى هذه القضية؟

- الجواب فيشر إيفان ..

قائد الأوركسترا - فينا

دخلت دار الأوبرا للمرة الأولى عام ١٩٧٥م من باب الفنانين. كان ذلك فى زيوريخ. كانت دار الأوبرا هناك تستعد لإخراج سلسلة من أوبرات مونتفردى(٤٨) بإخراج بونيل، وقيادة الأوركسترا لنيكولاوس هارننكور Nicolaus Harnoncourt. اتسم العرض الأول بالثورية. كنتُ مساعداً لهارننكور وكوريبيتور Korrepitor متخصصاً ومدرباً موسيقياً. دار الحديث أيامها عن الأوبرا وعن الفنانين القادمين من الخارج للمساعدة بخبراتهم الموسيقية.

وقيل أيضا إن القادمين هم فريق متخصص بأكمله، وسوف يُغيّر جذرياً من تقاليد الأوبرا. فقد طلب هارننكور آلات مُعينة ليلعب بها الأوركسترا، وصمم على ألا يكون التعاقد مع المتخصصين الموسيقيين من جانب المسرح. كما طلب يوهان سونلايتنر Johann Sonnleitner وأنا من النمسا إلى سويسرا. ثم استدعى المخرج بونيل مساعديه ومغنييه ومصمم أزياء عروضه. الكل كان من الضيوف، باستثناء كورال أوبرا زيوريخ.

فى أول جلسة تدريب، وكانت على مشهد تتويج بُوبّيا Poppea كان بونيل فى غاية التوتر. لقد تعلمت من خبراته، وعرفت منها لُب العلاقة الفنية بين المخرج وقائدا الأوركسترا. انقضت أربع أو خمس سنوات حتى استطعت أن أستوعب القيمة الثمينة لعرض مونتفردى، وَالتى خرجت نتيجة لثمرة التعاون الشديد بين المخرج وقائد الاوركسترا. لقد أشعلا معاً شعلة متوهجة لم يكن بالاستطاعة إعادتها بعد ذلك. ومع أن العرض قد دخل إلى ريبرتوار الأوبرا من أوسع أبوابه، وبأوبرا تاريخية قديمة، إلا أنه لا يمس قضية الأوبرا نفسها. كان تعاون الفنانين يُمثل وحدة مترابطة رغم الظروف المعاكسة، وبما يستحيل معه إعادة كتابة هذا التاريخ.

س: لا فائدة من الكتابة، فالقليل بين المجريين من يعرف العرض.

ج: كان العرض بالنسبة لى شيئاً ممتعاً وجديداً معاصراً. فقد استعمل بونيل الأسلبة فى خشبة المسرح على غرار شكل الخشبات المعاصرة، الأمر الذى هزّ من التصور والتفكير الموسيقى، وبخاصة بعد أن أصرّ هارننكور على اشتراك الآلات الموسيقية القديمة مما أدى إلى تنشيط أسلوب عرض الأوبرا. لم يكن هارننكور من الموسيقيين التاريخيين كما يظن المجريون. كان يريد إعادة تقديم مضمون هذه الأوبرا الأصلية وعرض ثورية الديناميكية فيها، وفى حرص على إلباس الموسيقى أكبر قدر من العناصر الدرامية.

كان تفكير بونيل بصرياً. فهو يرى مركزية الصورة والإغراق فى الأسلبة. ومع ذلك، فمازلت أعجب كيف اتحدّ الرجلان ؟ مع أن كلاً منهما كان مُكمّلاً وفى حاجة إلى كل لحظة من لحظات الآخر. وأخيراً عملا معاً جنباً إلى جنب فى

الموسيقى، وفى التدريبات. ناقشا كل التفاصيل قبل كل بروفة ولم يصلا - ولو مرة واحدة - إلى التصادم أو الصراع. وحتى الوقت الحالى لم أشهد مثل هذه الصورة المُثلى .. وطبعاً من المعروف لماذا لم أشهد ؟

حاولت إعادة تجربة التعاون الفنى الشريف بين المخرج وقائدا الأوركسترا كما خَبِرتُها عند بونيل وهارننكور .. لقد حاولتها عدة مرات. مثلاً مع آثر توماش فى أوبرا (إيدومانو)، رغم أن العلاقة كانت سلبية بين المخرج وقائدا الأوركسترا بسبب الصراع التاريخى والزمنى بينهما. وهو صراع يمكن حلّه وتصفيته لأنه لا ينبع من صراع فنى وظيفى. لكنه ينبع من الفروق بين المسرح والموسيقى. فالموسيقى ذات شكل تجريدى وهى سرمدية إلى درجة معينة، كما هى سحيقة ممعنة فى القدِم. فسيمفونية لموزارت من القرن الثامن عشر الميلادى يمكن اليوم عزفها بكل سهولة. هناك فروق بالطبع، لكنها ليست هامة على كل حال. إذا ما غنّى أحد المغنيين إحدى آريات هاندل Handel بأسلوب معين، فان ذلك لا يختلف كثيرا عن الطريقة التى تَغنى بها آخر قديما. وطالما كانت الموسيقى فناً تجريديا، فان بوسعها أن تؤثر بقوة العواطف المثيرة والهياج العاطفى على جماهير من مختلف الأزمان والعصور.

أما فن المسرح فهو ليس فناً تجريدياً تماماً. لأنه مربوط باللغة (يقصد الحوار والكلمة واللفظة - المترجم) وبالفكرة تكوّن الكلمة والشخصيات فيه العمل المشترك والشكل الفنى لهذا العمل. لذلك تظهر الأعمال المسرحية القديمة - " أتوماتيكياً " وكأن أوانها قد فات. ومخرج الأوبرا الذى ينوب عن المسرح يحاول أن يُقدم جديداً للجماهير. لكن قائد الإوركسترا يتصدى للمادة (الحوار) ليحمى

الموسيقى. وإذن فلا مناص من التصادم أو الصراع. فى الأوبرا يظهر عنصر المسرح والموسيقى معاً. ففى العنصر المسرحى يهدف المسرح إلى عرض وربط الفكرة بالشخصيات، وفى العنصر الموسيقى تظهر التجريدية. ومن الصعب وَصْل العنصرين ببعضهما البعض فى مسرحية قديمة أو تاريخية .

والمشكلة الثانية العويصة، تظهر فى وظيفة قائد الأوركسترا ووظيفة المخرج ودور كل منهما فى العمل الفنى. فلا قائد الأوركسترا ولا المخرج أقدم من تاريخ الأوبرا نفسها. وأوائل الأوبرات قديما فى القرن السابع عشر الميلادى لم يكن لها لا قائد أوركسترا ولا مخرج. وعلى الرغم من ذلك فقد ازدهرت وعاشت طويلاً. إنه لمن الصعب تصور جماعة صغيرة فى إيطاليا تعثر على فكرة الأوبرا، وبعد عدة قرون من الزمن تنتشر الفكرة ويُولد فن الأوبرا. أما عن قائد الأوركسترا والمخرج وفن قيادة الفرقة أو فنون المناظر والديكور، فلم تكن الأوبرا القديمة فى حاجة إلى شىء أو أحد من هذا القبيل. طبيعى أنه كانت هناك عدة قواعد للعرض فى المسرح والأوبرا، لكن كل مشترك فى العرض كان يعرف هذه القواعد ويّتبعها. لكن عندما بدأت هذه القواعد تتفسّخ وتتحطم فى الموسيقى، وعندما ازداد عدد العازفين على الآلات الموسيقية، وُلد قائد الأوركسترا ليحمل بشخصيته المسئولية الفنية الموسيقية وليوُجّه كل الموسيقيين. ثم ظهر المخرج الأوبرالى بعد ذلك بخمسين أو مائة عام تقريباً بعد أن تحللت القوانين المسرحية. هذه الحقائق معروفة منذ زمن طويل. فمثلاً فى أوبرا من نوع الباروك كانت شخصية الملك تعرف أن دخولها إلى المسرح يأتى من وسط الخشبة، كما كان معروفا دخول الخدم من كالوس اليمين أو اليسار. كل شىء معروف فى

التقليدية، ولم تكن هناك حاجة للمخرج لتحديد الكثير. أما المغنيون فكانوا يعرفون الحركات التى يقومون بها عند غناء الآريا، وكيفية الانحناء أمام علية القوم وكيفية الخروج من على خشبة المسرح. وبصفة عامة كانوا يعرفون جميعاً عالم الحركة والإيماءة فى عصر الباروك. هذا الشكل من الأوبرات قد انتهى تماماً. فالجديد فى الشكل اليوم هو الذى يقود إلى العصرية وإلى الإثارة ليُقدّم فن الإنسان المعاصر، وما هو تناقض جديد فى حد ذاته Contradiction .

فإذا ما نزعنا من فن الأوبرا عناصر المسرح وعناصر الموسيقى كل على حدة. فإننا لا نعثر فى الفن المسرحى على التناقض أو التضاد. لأن أية مسرحية قديمة تاريخياً يمكن تحويلها وتمثيلها، وبالتالى تعصيرها (بإضفاء عناصر العصرية عليها - المترجم) ونضمن بعد ذلك استحسان الجماهير لها وتوافرّ عامل الإثارة فيها. لكن تعصير الموسيقى إلى شكل عصرى لا يُوصّل إلى نفس النتيجة، ولا يضمن عامل الإثارة أو التحقيق الفنى.

س: تذكُر بعض الآراء أن الموسيقى فى حالة الأوبرا تحمل بين ثناياها عناصر التحقيق على خشبة المسرح. يذكر بول بيكّر Paul Bekker الذى كان من أوائل المشتغلين بنظريات تطوير فن الأوبرا الحديثة فى الثلاثينيات من القرن الحالى أن سيناريو الأوبرا يقف على قدم المساواة مع البارتيتورا (المُعادل - المترجم) وأن التكوين الموسيقى ليس أكثر من وسيلة لإبراز تاريخية المنظرية الخلفية الزخرفية. وقد تبع آراءه المخرج نيمت أونتال Német Antal مُردداً بأن التفسير الجيد لأسرار العلامات الصوتية فى الكتابة الموسيقية أمر ممتع فى فهم وتحليل المنظرية عند البارتيتورا فى الأوبرا.

ج: أنا لا أظن ذلك. لا أظن أن ما تقوله يحلّ المعضلة. اليوم لدينا نوعان من المخرجين. الأول عصرى مركزى يريد أن يُقدم مسرحاً فى الأوبرا. وهو يُحس بتقييد يديه تجاه بعض أجزاء الأوبرا، مثل الموسيقى والأوركسترا وقائد الأوركسترا والمغنيين. وهذا النوع يريد تحقيق شىء غريب ومثير أيضا فى نوع الأوبرا .. مادة إثارة حية يريد وضعها فى إطار مسرح عصرى. والثانى نوع آخر من المخرجين يقذف بنفسه وبفكره إلى عالم المسرحية الأوبرالية، وهو مخلص فى تصورّه وتفكيره، لكنه يتنازل أو هو يكف عن التفكير فى فكرة إنتاج مسرح عصرى. وبين هذين النوعين من المخرجين لا يوجد نوع ثالث فى الوسط. أى نوعان يُمثلان فكرين بعيدين كل البُعد عن بعضهما البعض.

س : وأنت، أين تجد نفسك بين هذين النوعين ؟

ج : من وجهة نظرى كقائد للأوركسترا، أجد نفسى منحازاً إلى جانب المخرج الذى يقذف بنفسه وبفكره إلى عالم المسرحية. وهو الذى يتعاون مع الكتابة الموسيقية (البارتيتورا). وإذن فهو لا يُعصّر الدراما فى الأوبرا ولا يعتبر خياله الخاص هو الأهم فى عالم الأوبرا، لكنه يعمل على تشكيل النسيج الدرامى على أسس فنية وعلمية وجمالية. منذ زمن طويل وأنا أشتاق إلى قرار من هذا القبيل. أتوق إلى عرض أوبرالى يتمتع بحق وشرعية الوجود وباستحسان الجماهير التقليدية المعروفة. على أن تكون الموسيقى هى العامل الرئيس فى الإثارة. مثل هذا العرض سيكون جميلاً، وحتى وإن لم يكن جديداً كما هو الحال فى المسرح. ومن زاوية أخرى أتوق إلى عرض أوبرالى آخر بمخرج مركزىٍ عصرى (مُقيد اليدين كما سبقت الإشارة - المترجم) لكن بإبداع ذاتى عالٍ، وفى استعمال جيد

لنسيج وعناصر الأوبرا. ومادام أن لدينا نوعين من المخرجين، فإن علينا محاولة تحقيق (التفاوت المسموح) والقدرة على احتمال المقاومة، وقدرة من التعدّدية Plurality .

س: ماذا تعنى تحديداً، خيانة النموذج الأصلى فى الأوبرا ؟ فأظن أن البارتيتورا لا تتغير أو تتبدل بأى حال من الأحوال.

ج:- أذكر لك مثالين رداً على السؤال. واحد جيد والثانى سيىء. المخرج ليوبيموف المُعتد بنفسه كمخرج، والذى خان الفكرة عند المؤلف الموسيقى، لم يُخرج أوبرا (دون جيوفانى) التى كتب موزارت موسيقاها. لكنه أخرجها بأحاسيس موزارت تجاه أوبرا (دون جيوفانى). كان العرض عرض (ليوبيموف - موزارت) وكان ناجحاً فقد ترك إثارة كبيرة واستحساناً جماهيرياً جعل المشاهدين تتزاحم عليه. لا يعنى ذلك أننى أُهمل أو أستثنى النموذج الأصلى فى (دون جيوفانى)، لأنه يُسعدنى أن أقود أى أوبرا لموزارت وبأى إخراج.

والآن أذكر لك المثال المضاد. قُدت فى فيرنزا بإيطاليا أوبرا (حياة البوهيميا) بإخراج الإيطالى أوجو جريجوريتى Ugo Gregoretti الذى فكّر هو الآخر فى تغيير بعض التقليديات. فأخرج الفصل الثانى كما كانت الجماهير تُحس نفسها داخل قهوة تشاهد الباعة والأطفال والباريسيين من الشارع، تماماً مثل احتفالات (الكريسماس). أعجبته هذه الصورة كمخرج لكنها دمّرت العرض الأوبرالى فى الوقت نفسه. فهو لم يتّبع الكتابات الموسيقية الدقيقة لبوتشينى. واضطربت الموسيقى فى بعض مواقف الأوبرا نتيجة الوضعية غير المألوفة للمغنيين التى شوّهت حضرة العرض Presence ووجوده. إضافة إلى أن المخرج خلق صداما ومواجهة بين كل من وجهة نظر الإخراج ورؤية المؤلف الموسيقى.

أضع فى مواجهة هذه الصورة مثالاً آخر لإخراج زفّيراللى Zeffirelli لأوبرا (حياة البوهيميا) إخراجا تقليدياً، لكنه لا يزال يُعرض حتى اليوم على مسرح أوبرا فينا، لا يزال العرض رائعاً وصعب التصديق. يغادر المتفرجون العرض ولا يتعجب أحد منهم لأية إثارة فى الإخراج. فالكل مستمتع وفى حالة إثارة من الأوبرا ذاتها. ثم، مثال مضاد آخر أجده فى أوبرا (طيطوس Titus) التى قُدت فيها الأوركسترا على مسرح كوفنت جاردن Covent Garden ببريطانيا. تبع مخرجها - وبكل الأمانة الفنية - المسرحية والدراما، مع أنه تمسّك شديداً بحرفية المسرح. مما تقدم يمكننى القول بأن المخرج الذى يلغى الإبداع فى الأوبرا، فإنه يبتعد عن فن الأوبرا. ولا تبقى للأوبرا بعد ذلك إلا فضيلة وفعالية الموسيقى، أو تأثيرات قوية للمغنين. لكن ذلك لا يبقى عملاً مشروعاً Legal . أما المخرج الذى يشعر بذاته وبمقوّمات الإبداع عنده، فإنه فى العادة يصطدم بقائد الأوركسترا، وبالمغنيين ثم بالجماهير بعد ذلك. ويبقى هو الوحيد الذى يسمع صوت إبداعاته. وفى مثل هذه الحالة، فإن العرض ينجح إذا كانت شخصية المخرج كبيرة ومعروفة. حينئذ تذهب الجماهير إلى الأوبرا من أجل اسم وسمعة المخرج. فى اعتقادى أن النوعين من الإخراج يجب أن يتعايشا فى الأوبرا إلى جانب بعضها البعض.

س : ألا يبزّ أحد النوعين زميله النوع الآخر ؟

ج : لا أريد أن أقرر شيئاً هو من مهمة المخرجين. كما لا أُحب أن أقول بأن نوعاً من النوعين له حق العيش والازدهار فى الأوبرا، وأن النوع الآخر لامكان له على خشبة المسرح الأوبرالى. يتقدم فن تمثيل الأوبرا فى ألمانيا تجاه المخرج

المركزى، بينما هو فى إنجلترا وأمريكا يسير ناحية الإخراج المحافظ على التقليدية. إذن فكل من النوعين يسير معاً ويتقدم كذلك. كم أحلم بأن تعيش الجماهير نعمة القدرة على الاحتمال أو المقاومة تجاه فن الأوبرا. بمعنى أن تتواجد دور للأوبرا لكل من النوعين فى تخصص مستقل. فإذا ما رغبت جماهير مُعينة فى الاستماع إلى أوبرا (فيديلينو Fidlio) [49] ذهبت إلى الأوبرا التى تُقدم لهم ما يرغبون فيه من تقليد أو عُرف مألوف، وبذلك لا تُخطىء طريقها إلى عرض عصرى، وحتى يتحاشوا مواجهة أفكار شاذة وغير متوقعة، وحتى ينجوا من خيبة الأمل. كما أنه بالإمكان كذلك تخصيص دور أوبرا أخرى تكون فى خدمة الجماهير التى تستهويها التجديدية والعصرية، تتوق وتتشوق إلى عروض مثيرة على غرار عرض أوبرا (كارمن Carmen) الذى أخرجه الإنجليزى بيتر بروك.

س: تقصد تصنيف عرض بيتر بروك ضمن العروض الناجحة فى النوع الذى يؤكد محاولات المخرج المركزى العصرى.

ج : كان بروك صاحب منزلةٌ فنية رفيعة على الأقل. لم ينف عصريته عن عرض كارمن، حتى وهو يقدم عرضاً مسرحياً استعمل فيه النسيج الكارمنى فقط. لا ضير أن يكون المخرج جريئاً ليُخرج عملاً حسب هواه أو حسبما يتخيله ويتصوره، فى إطلاق لحرية الخيال أو فى إعادة كتابة النص الشعرى (كما فى أوبرا الناى الساحر). إننى أشتاق إلى هذا النوع من المخرجين الذين يتعاملون مع النص بكل حرية، ومع النسيج الدرامى بكل انطلاقة المُبدع، إذنْ ماذا يفعلون غير الإبداع ؟ ومع ذلك فأنا أُشفق عليهم عندما يصطدمون ويواجهون تقليدية فن

الأوبرا .. هذه التقليدية التى تشّدهم إلى الوراء دائماً، كما فى حالة ليوبيموف عندنا. صحيح أن الأوبرا تُلحق بهؤلاء المخرجين ذنوباً كبيرة، ومع ذلك.. فإننا أحيانا ما نود مشاهدة أوبرا (الناى الساحر) على خشبة المسرح بنفس الهيئة والشكل والوضعية التى كُتبت بها فى الأصل.

س : أنت، هل لديك الفرصة فى الخارج لاختيار مخرج الأوبرا ؟

ج : نعم، هناك نوع من المخرجين يستهويك العمل معهم لتجسيد عرض أوبرالى مركزى عصرى. وأحيانا ما يضطر المخرج إلى وضع نفسه تحت طائلة الفكر والتصور الموسيقى، فيُقدم أوبرا جميلة مثل الأوبرا التقليدية. طبيعى أن هذا النوع من المخرجين لا يخطُر بباله مسّ الدراما فى العمل الأوبرالى. فهناك دائماً القرار الأساس الذى يحتاج إليه المخرجون فى طريق إخراج الأوبرا. إذن فلا بد والحالة هذه من الاستقرار على قرار يُحدّد ماذا سنفعل بالأوبرا ؟ إن مشكلات الإخراج عادة ما تنشأ عندما لا يتضح من البداية - وبكل الصراحة والفنية - المقصد والهدف، وساعتها تنشأ المنازعات واختلافات النظر بعد ذلك بين كل من المخرج وقائد الأوركسترا.

س : فى الحالات المتفائلة .. كيف يمكن متابعة العمل ؟

ج : أذكر لك مثالاً. كُنا نستعد لتقديم إحدى أوبرات فيفالدى(*) فى لندن بعنوان Il Farance. كان هذا هو أول تقديم للأوبرا فى القرن العشرين. أبلغتُ وجهة نظرى إلى المخرج بأن ما يهمنى تحقيقه فى الأوبرا هو الدراما، والتقليد الباروكى للفكرة. وتمسكت بوجهة نظرى وجعلتها شرطاً لقبولى الإشتراك فى

العمل قائدا للأوركسترا. كنت حريصاً ألا يظهر لنا بعد خروج الأوبرا إلى حّيز الوجود أوبرالى ألمانى يتهمنا بتحويل أوبرا فيدليو إلى صورة جديدة. كان كل شىء مكتوبا على ما يرام. (يقصد الشعر الدرامى والنوتة الموسيقية - المترجم). لكن أى مخرج عصرى كان بإمكانه تقديم الأوبرا بوجهة نظر أخرى وبصورة رائعة. كل ما أردت الوصول إليه هو الإبقاء على حالة الاحتمال أو القدرة على المقاومة بين القديم والجديد حتى لا يُقرر المخرج شيئاً بين الحالتين، ولا يبدأ طريق الوسط وأنصاف الحلول.

س: كثيرون لا يُقيمون حساباً لحالة الاحتمال هذه، فهم يعتبرون عروض الأوبرا المركزية تحدٍ ومواجهة للموسيقى. وكذلك الأعمال الرائعة للمخرجين الأفذاذ، مثل كارمن بيتر بروك.

ج :- وهذه أيضا. أوبرا كارمن من الأوبرات المكتوبة (موسيقيا) بشكل جيد. هى ليست دراما عصرية فى مضمونها، بل هى قصة قديمة فات أوان أحداثها. لكنها اليوم مثيرة بفضل تأليفها الموسيقىّ الأخّاذ. ومع أنها محافظة على القديم ومقاومة للتغيير Conservative إلا أنها بالإخراج الجيد تبقى عملا رائعاً يهز الإنسان. وكل ذلك لم يُغر بيتر بروك، فأراد أن يعرضها على الجمهور كما يراها هو من وجهة نظرة الذاتية الخاصة .. كارمنُه هو، خياله وإبداعه الشخصى، رؤيته الشخصية عن كارمن وعن موسيقاها وعن قصتها. لهذا كان لابد من إعادة كتابة النوتة الموسيقية فى بعض الأجزاء، وكذا فى الدراما نفسها. فعل ذلك بيتر بروك بكل حرص ليتجنب العقبات التى كان لابد أن تنشأ. وكان كل ذلك لأن وجهة نظر كانت هى الأساس، ولم تكن القصة أو الدراما.

س : هل أعجبتك تجربة بروك فى أوبرا كارمن ؟

ج : طبعاً.

س : على ذلك، هل يمكن القول بأن هذا العداء للموسيقى يمكن أن يكون ذنبا كبيراً ؟

ج : لقد استعمل البديل. كان هناك مجال للاختيار Alternative .

س : وأوبرا (دون جيوفانى) عند ليوبيموف، هل كانت على نفس المستوى ؟

ج : لنقلُ نعم. غير أننى لا أُسمى هذه الحالة عداءً للموسيقى. لكنها على كل حال حالة إخراج مركزية. أجد تعبير العداء الموسيقى تعبيراً مبالغاً فيه لأنه يحمل معنى الانتقاص من القدر .. معنى ازدرائياً Pejorative يبعث رائحة غير طيبة.

س : موسيقياً. هذا التعبير ماذا يحمل لك كقائد الأوركسترا ؟

ج : العمل المشترك مع مخرج الأوبرا شىء جليل، خاصة إذا ما كان العمل فى أوبرا جديدة لم تُعرض قبلاً كحالة أوبرا (دون جيوفانى) لموزارت.

س : هل يعنى ذلك أنك تعمل بطريقة أخرى غير التى تتّبعها فى أوبرات أخرى؟

ج : بالتأكيد. عند موزارت (دون جيوفانى) حاولت الاقتراب من تصور وفكر ليوبيموف حتى أعرض - وفى توفيق - صوَرى الذاتية لموسيقاى عن دون

جيوفانى، وذلك بالبحث عن الرنين Resonance فى دون جيوفانى ليوبيموف دائما كنت أخاف أن يُفهم ذلك على أنه خطأ وذنب لا يُغتفر. فإذا ما افترضنا أن واحدا من الفنانين التشكيليين الطليعيين أراد إضافة شارب إلى لوحة الموناليزا Mona Lisa، فإن ذلك ذنب لا يُغتفر، لأنه فى نفس الوقت يكون قد زورّ وزيّف العمل الفنى الأصلى، ومن ثمّ فقد تمت عملية التدمير. لكن الموسيقى تبقى، فهناك النوتة فى كل الأحوال.

س : إذا كان سلفادور دالى هو الذى رسم الشارب لموناليزا. ألا يُعتبر ذلك أصالة فى التعبير ؟

ج : شخصياً سيسعدنى أن أرى شارب موناليزا برسم سلفادور، وموناليزا بدون الشارب عند ليوناردو.

س : أعود مرة أخرى إلى دون جيوفانى ليوبيموف. هل كانت الموسيقى شيئاً آخر ؟

ج : أظن أنها كانت كذلك. لأن أجزاءها فى الأوبرا قد استهوت الجماهير. بمعنى أن المخرج قد ركّز على بعض المواقف التى لفتت النظر إليه. والتفتت الجماهير إلى الموسيقى فى أحيان أخرى، فى الوقت الذى كانت نفس الموسيقى فى عروض أخرى تُعزف فى الخلفية. أستطيع أن أُلخّص فأقول إن العرض كان عرضاً طليعياً وعصرياً من زاوية الموسيقى، لكنه لم يتصل من بعيد أو من قريب بأصل دون جيوفانى عند موزارت.

س : هل ضايقت بعض التأثيرات الفنية فى الإخراج، الموسيقى ؟

ج : فى الأوبرا، أحياناً يُعجب العرض الجماهير وأحياناً لا يُعجبها. سمعتُ عن عرض للأطفال لأوبرا (الناى الساحر) لم يتضمن العرض أكثر من آلة للبيانو وعدة إيماءات. كان ذلك تزييفا للناى الساحر، ومع ذلك فقد أعجبنى العرض كثيراً. كنت على يقين من أننى لا أسمع أوبرا (الناى الساحر). لكننى كنت أعشق هذه الأوبرا الأصلية بالباسّو والتينور والسوبرانو والكورال.

س : يضع جنتر رانّارت Günteher Rennert فروقاً ميقاتية بحسب الترتيب الزمنى (كرنولوجية Chronologic) بين الريبرتوار الأوبرالى الكلاسيكى وبين ما يُطلق عليه اليوم المسرح الموسيقى. فحتى زمن الحرب العالمية الأولى كان الوقف عند منتصف البيت الشعرى قد أفُل نجمه (والأوبرا تُكتب بالشعر - المترجم) وإذن، فجمهور الأوبرا قبل الحرب كان يستمع إلى الأوبرات التى قُدمت قبل عام ١٩١٤م وعلى نحوها اللغوى استماعاً لغوياً جيداً. أما جمهور ما بعد تلك السنوات فإنه كان يشاهد أكثر مما ينتبه إلى الاستماع.

ج : هناك انكسار أو فجوة سادت فن الأوبرا بلا شك، لا أستطيع أن أتبين الخط أو الحد بين الحالتين. من الممكن التحدث عن أوبرات .. عصر ما قبل، وعصر ما بعد فاجنر. أراد فاجنر تحقيق الوحدة بين الشعر والموسيقى فى أوبراته (كان فاجنر هو المؤلف الأوبرالى الشاعر والموسيقىّ واضع النوتة أيضا - المترجم)، وقد نجح فى ذلك. أما اليوم فمن الصعوبة قبول هذا النجاح. لأن (أوبرات) فاجنر تُعرض اليوم من أجل موسيقاه وليس من أجل شعره الدرامى.

وإذن، فالوحدة التى كانت سائدة بنجاح فى الماضى تسقط اليوم بغير أثر يُذكر. وطبيعى أن ذلك لا يلغى محاولات معاصرة لتقديم عرض عصرى لأعماله وأوبراته، لكن بلا فائدة كبيرة. ومع كل ما تقدم، فعرض تقليدى لأوبرا فاجنرية شىء ممتع حقا هذه الأيام. فى أوبرات بوتشينى مثلاً لا نجد عنصر البديل أو الخيارى (مجال الاختيار). أنا لم أشاهد بوتشينى فى صورة عصرية، فعروضه الناجحة تخرج من يد المخرج المركزى وأوبراته تتمتع بالخيال الفياض والأفكار الرائعة .. لكنها تقليدية. لعلها تحتاج إلى مخرج خانع متواضع. أما عن الأوبرات التى ولدت بعد الفجوة - بعد الحرب العالمية الأولى - فلم ألاحظ عليها هذا الانكسار.

س : ما رأيكم إذا ما ألبس المخرج رداء العصرية لأوبرا قديمة ؟ أو ينقل أحداثها إلى عصر غير العصر المكتوبة فيه ؟

ج : إذا كان هذا أو ذاك شيئاً هاماً للأوبرا، فلماذا نُقدّم العون المالى للمسارح لتّبقى على استمراريتها ؟ فى رأيى أن هذا النوع الذى تُشير إليه بالتجديد يهم الذين سئموا فن الأوبرا، أو الذين لا يودّون مشاهدة أوبرا (دون كارلوس) Don carlos[51] بالأزياء الأسبانية التاريخية القديمة وبداخلها نساء وسيدات العصر. والحقيقة أن هؤلاء المشاهدين يملّون الأوبرا نفسها ولا يملّون أزياء أسبانيا التاريخية. فإذا ما أراد متفرج الاستمتاع حقاً بهذا العمل الرائع وسط أزياء عصرية جديدة، فعليه الذهاب إلى حفلة عرض للأزياء بدلاً من الحضور إلى دار الأوبرا.

فهذا الصنف من الجماهير لن يستشعر قيم الأوبرا إذا ما ارتدى المغنيون بدلة السهرة (الاسموكن Tuxedo) أم ارتدوا ملابس المهرجين فى عصر القرون الوسطى. طبيعى أنه ستكون هناك ملابس من نوع آخر، لكن كل هذه الأزياء لا تُقيم تكثيفاً ولا تُولّد تأثيراً أو تركيزاً أو تنشىء حتى علاقة هامة من علاقات العمل الأوبرالى. هو نوع خالٍ من متضمنات الإنعاش أو الإحياء الذى ظهر فى تمثيل الأوبرا منذ عدة عقود قليلة مضت .. لكنه لا يَعود إلى شىء يُذكر.

س : من وجهة نظر المغنى .. ماذا تعنى فُرص الطريقتين فى فن تمثيل الأوبرا؟ من الطبيعى أن الاشتراك بالغناء فى عرض مركزى يختلف عن الغناء عند الأخذ بطريقة وجهة نظر المخرج المركزى.

ج : فى العروض الأوبرالية التى تتسم بمركزية فى المسرح ، لا يطلبون من المغنى عادة إلا كل ما هو محاكاة وتقليد Pattern . إذ لابد من تمثيل الدراما، وهو شىء بسيط بطبيعة الحال. فالمغنيون يعرضون مثل هذا العرض عندما يسافرون فى خارج بلادهم إلى لندن ونيويورك وباريس وبودابست، وبنفس الحركات والإيماءات، بينما يختفى المخرج وسط الضباب ولا يستطيع كائن من كان أن يكتشف أى مخرج من مخرجى هؤلاء النجوم العالميين المشتركين فى الأوبرا. فكلهم، وهم الذين جاءوا من عدة بلاد وعواصم يرفعون سيوفهم من أغمادها فى وقت واحد وبطريقة واحدة داخل الأوبرا الواحدة.

س : شىء مفزع. متى يمكن التخلص من هذا التقليد الأعمى ؟

ج : لا حاجة إلى ذلك. فما يحدث هو شىء جيد على كل حال. فالسيف الذى يُنزع من غِمده فى لحظة واحدة وبطريقة واحدة، لا يؤثر على قيمة العرض أو جودته .

س : إذن ، هل يمكن استبدال هذه الإيماءات الأوبرالية التى فات أوانها فى المسرح والتى نضحك على قِدَمِها فى العروض الكلاسيكية، بالتمثيل الأوبرالى فى الأعمال المتمتعة بمركزية الدراما ؟

ج : فى اعتقادى أنه عندما ينزع (سيجموند Siegmund) سيفه من غمده الخشبى، وهو ما كان يفعله فوتان Wotan قبل بدء الأحداث، فإن لهذه الحركة فى الأوبرا مكان حتمى فى البارتيتورا . وعند هذا المكان بالتحديد لا بد من نزْع السيف من غمده. ومن ناحية أخرى، فإنه من الصعوبة نزعه لأن هذا الانتزاع من الغمد لم ينجح عند آخرين. فإذا ما فكر مخرج - وأقول ذلك سخرية - فى مفهوم إخراجه أن ينزع (دبوساً) من مكان السيف، فإن العرض قد يسير إلى الإجادة أو يسير إلى شكل سيىء. لكن وضعية السير سوف تختلف على وجه التأكيد. وإذن ففى لحظات الإخراج ينزع سيجموند السيف لكن المخرج يريد حلاً جديداً، لنُقل سيجعل طول السيف يمتد لمترين، أو أن يكون سيفاً ذهبى اللون أو سيفا مقتبساً من أحد الأفلام التسجيلية فى أمريكا الوسطى، هذه الرؤيا الإخراجية سوف تؤثر تأثيرا ضاراً فى العروض المتمتعة بمركزية الدراما، حتى وإن لم تنتبه الجماهير إلى ذلك. فالقوة الدرامية الكبيرة للحظة المعينة المحددة هى لحظة انتزاع سيجموند لسيفه من غمده وهى اللحظة التى ينجح فيها المغنى، وبقوته، فيما لم ينجح فيه غيره من قبل. هنا تلعب الأوركسترا مشتركة بالموسيقى، والمتفرجون يشاهدون ما يحدث أمامهم وسط حالة من التوتر ... ثم يحكمون. هذه التقليدية لا تُمثل مشكلة لا للمغنى ولا للجمهور المشاهد.

هذا بينما يكون الموقف مختلفاً فى حالة الإخراج المركزى. فإذا ما أراد المخرج تغيير تقليديات الأوبرا، فإنه سيصطدم لا محالة بمعارف وثقافة وإعداد تربوى

وإعداد فنى للمغنى، وبكل مدّخراته فى الدور، بل بجماليات التذوق عنده، وهو ما يقود إلى مصائب جمة. وفى ظنى أنه لم يتقابل مخرج أوبرالى مع فرقة من فرق الأوبرا توزّعت أجزاء أعمالهم وغنائهم فى عرض أوبرا عصرية اتخذت من الإخراج المركزى طريقاً ومنهجاً لها. وما هو شىء طبيعى. فالمغنيون فى كل العالم يتعلمون - وعبر سنوات طويلة - الحركات والإيماءات التقليدية، والتى تخرج من المحاكاة والسطحيات. فإذا ما أراد مخرج تغيير هذا التراث الكامن فيهم فى ستة أو ثمانية أسابيع، فإن المغنى سرعان ما يُعارض ويُعاند، لأنه لا يستطيع أن يُقدمّ أدواره الأخرى فى الريبرتوار إلا بما جُبل عليه وتعوّده. كما أن هناك من المغنيين من يودّ العمل مع بيتر بروك أو ليوبيموف وبكل الحب والتقدير لتفهّم طريقتيهما. وفى هذه الحالة نصل إلى عرض المخرج المركزى أو المخرج صاحب مركزية الإخراج فى عرض الأوبرا.

س : تحدثت قبلاً عن الأوبرا الألمانية وعن مركزية الإخراج فيها، وندرة الصراع فيها أيضا. مع أننا نسمع عن تمرد مثير كما حدث فى عرض أوبرا (عايدة - Aida) [٥٢] فى دار أوبرا فرانكفورت، حيث اعترض الكورال على نهب الأسرى الأثيوبيين.

ج : هذا تناقض غريب. فمديرو دور الأوبرا يعملون مع جهاز فنى تعامل مع فن التمثيل الأوبرالى التقليدى منذ فترة طويلة، هذا من جانب. ومن جانب آخر فإنهم يُفكرون دائما أنهم فى حاجة إلى مسرح عصرى فى الأوبرا. فالأوبرا ليست متحفاً ولا بد من تقديم جديد لجماهيرها كخطوة ناحية التجديدية. هذه

الرغبة فى التجديد يحاول المخرجون تحقيقها بطرق غريبة، وباستعمال المتناقضات مع الجهاز الفنى للأوبرا (المقصود بالجهاز هنا هو فرقة الأوبرا من مغنيين وكورال وكورس وغيرهم - المترجم). ومن هنا تنشأ الصعوبات والأخطار عندما نحاول إيجاد حل وسط. إن علينا أن ننتبه فى بساطة إلى أن فن التمثيل الأوبرالى ينطوى على طريقين مختلفين. فإذا ما عُدنا إلى تاريخ الموسيقى عثرنا على خيارات بين أمرين، والأمثلة أمامنا عديدة. فى التناقض بين الموسيقى الفرنسية والموسيقى الإيطالية فى عصر الباروك. فبينما يمدحون هذه الطريقة مرة، نرى آخرين يُكيلون السباب لنفس الطريق. وهكذا فقد كان هناك مناصرون للموسيقى الإيطالية، وكذلك مناصرون للموسيقى الفرنسية. ونحن نسمع منذ مائتى سنة بهذا التناقض، فلا نعرف حقيقةً أيهما كان أعظم من الآخر. هناك موسيقى فرنسية جيدة، كما أن هناك موسيقى فرنسية سيئة وموسيقى إيطالية سيئة كذلك. فإذا ما بدأنا نناقش اليوم مثل هذه القضايا فإن الأمر يكون مضحكاً. خاصة إذا ما بحثنا مُنقّبين أيهما كانت الموسيقى الأصيلة والحقيقية وخالصة النّسب. ونفس الإحساس أشعر به الآن أمام الطريقين فى العصر الحديث. إننى على استعداد لأن أشاهد عرضاً جيداً تتجلى فيه مركزية المخرج، وعرضاً جيداً آخر تسيطر على فكرته مركزية المسرحية أو الدراما. وأنا فى كل من العرضين سأكون محتملاً ومتسامحاً. لكننى فى نفس الوقت أدين بكل شدة إحضار مخرج لا يعرف شيئا عن الدراما إلى فرقة أوبرالية تقليدية، إذ هو أمام مهمة الإخراج الإبداعية لن يكون قادراً على تقديم شىء. كل ما بوسعه حينئذ هو إصدار توجيهات جبرية تُغّير من أجزاء الأوبرا، بواسطة المظاهر الخارجية للعمل الفنى. وهو بهذه الإجراءات يضع عقبات كأداء أمام فرقة الأوبرا، وأمام جماهيرها. فإذا كان المخرج مُجددًا حقاً، فليكن مثل ليوبيموف أو بيتر بروك.

ميكو أندراش Mikó András

فن الإخراج الأوبرالي

- السؤال من المؤلف.

أنت كمخرج أول بدار الأوبرا الحكومية المجرية - بودابست، ومتخصص أوبرالي عارف بالمحاولات الدرامية الموسيقية والتدريبات الفنية اليومية. أين يمكن تصنيف الأوبرا كمؤسسة فنية بين المؤسسات الفنية المشابهة ؟

- الجواب .. ميكو أندراش

كبير المخرجين - دار أوبرا بودابست

من الصعب الفصل بين المحاولات والتدريبات، ومحاولاتى الشخصية لم تنفصل عن المحاولات المسرحية فى يوم من الأيام. يُمثل الماضى فى حياتى أربعين سنة قضيتها فى إخراج الأوبرا. حاولت عبر هذا الماضى أن أكون متزامنا مُتواقتا Synchronous مع التغييرات الوافدة دوما على فن تمثيل الأوبرا، وحققت ذلك فى المسرح وأعتقد أننى وُفقتُ فى تحقيق محاولاتى قَدرالظروف والمتاح. أقول وفق الظروف والمُتاح لأن مخرج الأوبرا هو المسئول عن كل شىء، ومع ذلك فهو لا يفعل شيئاً من عنده. ومن هنا تبدأ المشكلة فى إخراج الأوبرا. فهو لا بُد أن يكون مُعَداً لجبهات فنية متعددة ومتنوعة فوق العادة. وهنا يبرز السؤال، هل يتعرض إعداد وتجهيز المخرج فى الدراسة الأكاديمية لقصور أمام مرحلة التطبيق الفنى؟ هنا يتعلق الأمر بسلسلة المحاضرات التى ألقاها الأستاذ

فاموش لاسلو، والذى أشار فيها إلى أن الفكرة للمحاضرات ما كان يجب أن تصدر عنه. والحق أقول إن الفكرة قد راودت الكثير من المهتمين بالعمل الأوبرالي. وأنا شخصياً قد داعبتنى الفكرة وفاتحت فيها بارنا أندراش Barna Andras ولوكاتش بال Lukács pál وآخرين، ولكن بلا نتيجة. إننى أرجو كل التوفيق لفاموش لاسلو، والذى يبدو بوسعه النجاح فى مشروعه. ودعنى أُضيف أنه واحد من المتمتعين بعقلية التصميم فى الفن، كأستاذ فى أكاديمية الفنون المسرحية والسينمائية، وعلى علاقة بأكاديمية الفنون الموسيقية التى حاولت معها بمحاولات كنت أرجو أن ترى النور لصالح فن الأوبرا. يبدو لى أنه لم تكن لدىّ الدّفعة القوية والحماس الملتهب والخبرة العريضة التى بثّها أُولاه جوستاف فى طُلابه - وأنا واحد منهم - فى أكاديمية الفنون الموسيقية. انطلاقاً من هذا الماضى كنت أُفكر فى مدرسة أو دراسات حرة طليقة فى هذا المجال، يعمل فيها الطلاب بإشراف أستاذ متخصص وفق خطة دراسية نوعية لبحث وتحليل ظاهرة الاستوديوهات التطبيقية التى تدعو الحاجة اليها فى مختلف الزوايا التاريخية والأدبية والفنون التشكيلية وتاريخ الفن ... إلخ. مثل هذه الدراسة المتعلقة بالمادة الدراسية الموسيقية وتحت أشراف الأستاذ المتخصص تصبح عامل ربط متناسق جيد. قد يخاف أو ينزعج البعض من مثل هذه الدراسة، لكن الثقة فى التربية بالفن يجب أن تتوافر فى مراحل التطور. ومع وجود اقتراحات أخرى للتطوير فى نفس المجال، فإنه للأسف لم يتحقق أى شيء.

س: ذكرت طُلاب أُولاه جوستاف وخبرتك فى هذا المجال. هل تتحدث تفصيلياً عن التجربة ؟

ج: لا أُريد الخـوض فى التجـربة. فـمن بين أربعـة طلاب للأسـتـاذ أُولاه لم يمارس إخـراج الأوبرا إلا واحـدة من الطلاب هى هوسـار كـلارا Huszár Klára بقى هورفات زولتان Horvath zoltán مساعداً للإخراج، وهو الآن المدير الفنى لمسرح الأوبريت، بينما يُخرج كرتيس جولا Gyula Kertész فى المسرح الدرامى اتشـوكونائى Csokonai فى مـدينة دبرتسن Debrecen أمـا رابعـهم ديفـيـينى روبرت Dévényi Robert فهو يعمل فى مجال التربية الشعبية.

س: على كُل، فالواقع يُسـجل أن دار الأوبرا الحكوميـة - بودابست لم يظهـر فيها مخرج أوبرالي واحد منذ خمسينيات القرن. والآن نُحس بنقص الأعداد فى هذا التخصص. هل تُوافقنى على ذلك ؟

ج: الحقـيقـة أن هذه العروض الأوبرالية قد انكمشت. وبمعاونة من بيكيش أندراش استطعنا أن نُصـارع الواجبـات فى الأوبرا الحكوميـة. تعـاقـدنا مع دار الأوبرا وفى نيتنا تقديم أعمال إبداعية. واستضفنا مخرجين من مسارح أخرى مثل سيناتار ميكلوش وفاموش لاسلو وآخرين. وبين الفينة والفينة استدعينا أيضا مخرجين عالميين لمشاركتنا الإخراج الأوبرالي. كما شاركنا بإخراج أوبرات فى مسارح الأقاليم كلما سنحت الفرصة إلى لتطوير فن الأوبرا على مستوى المحافظات. والآن لدينا مخرجون مسرحيون خَبروُا فن إخراج الأوبرا، ويقفون مُمسكين بثبات على ناصية فن الإخراج الأوبرالي. فإذا ما دعت الحاجة إلى مخرجين للأوبرا فلن نتردد فى اللجوء إلى الحل المناسب. تغيب عنا حقيقة وجود أوبرا صغيرة Intimate Opera وقد أشار ميهاى أندراش إلى نفس النقص، حيث يمكن للشباب أن يُجرّبوا فيها أولى خطواتهم ومحاولتهم فى فن الأوبرا. لقد

حاولت شخصيا إنشاء استوديو للأوبرا، وأعددت بعض المخرجين لفترة. لكن للأسف، ففى هذه الأيام لا أحد يتحمس لاستمرار الفكرة أو لمسرح الأوبرا الصغير. إننا نسعد إذا ما استطعنا تحقيق الأوبرا ريبوتوار الحكومية الكبيرة محافظة على مستوى المغنيين. لكن نفس هذا الموقف سوف يقود إلى عقبات فى المستقبل.

س: أنت كمخرج للأوبرا، هل ارتبطت بأسلوب أو طريقة أو اتجاه نحو خط إخراجى خاص ؟ ثم، ما هى الفكرة الأساسية فى مفهوم الإخراج عندك ؟

ج: بكل ارتياح، لم أُحدّد نفسى أو أُقيّدها بطريقة إخراجية واحدة. ولا أسلوب ولا طريقة. أنا أحب استعمال الوسائل المتنوعة والحرة الطليقة. أضرب لك مثالاً. فى الموسم الماضى أخرجتُ أوبرا (بارسيفال) وأظن أنها حققت نجاحاً طيباً. فى فترة الإعداد الأولى تعرّضت لحالة من الشيزوفرينيا، فقد كان علىّ أن أواجه مشكلات فاجنر التى لا أرى الآن داعياً للدخول فى تفاصيلها. وبصرف النظر عن وجهة نظرى فى مضمون الأوبرا؛ فإننى أستطيع الآن إخراج نفس الأوبرا بثلاث وجهات نظر مختلفة. وجهة نظر نقدية، وثانية ساتيرية وثالثة إيجابية، وبالتركيز على عناصر الأوبرا ذاتها فى كل مرة. حاولت فى إخراجى تحقيق وجهة النظر الثالثة باعتبارها المعبّرة عن الأهميات.

س: ماذا تعنى بوجهة النظر النقدية ؟

ج: أضرب لك مثالاً. فى هذه السلسلة من محادثاتك، جاء ذكر نقطة (التسلّط Sway) أو لنقُل التأرجح أو الميل ناحية نفوذ معين عند تشيرو. ولقد فحصتُ

جيداً هذا التعبير بمعناه فى حيطة شديدة وحتى اللحظات الأخيرة، الأمر الذى قاد إلى خبرة لامعة تحققت فى عرض الأوبرا. كان التحقيق فعلياً وليس ساتيرياً. وهو نفس الأمر الذى أوصلنى إلى حقيقة الاحتمال فى إخراج هذه الأوبرا بعكس مضامينها، وفى مُخالفة لما كُتبت به أصلاً. وكما دار الحديث مرة عن أوبرا (الهولندى التائه) بمفهوم كبفر، فإن تشيرو قد عالج مضامين فاجنر بمفاهيم العصر الآنى، باحثاً عن المفاهيم المعادلة والمناسبة لروح العصر الحديث. لكننا لم نفعل مثلما فعل. كان الأصل فى مفهوم تشيرو لفكرة التسلط، هى أن الشعب فى حاجة إلى بطل قومى. وعلى ذلك فقد كان الأمر يتطلب تحرير الشعب من الانسان (السوبرمان) الأقوى الطاغية ـ bermensch وفى وجهة تشيرو أن الشعب يتحرر حقاً وفعلاً إذا ما تحرر من القُوى ومن السلطات التى تُثقله بالضغوط وممارسات القهر. ولذلك فسقوط (سيجفريد) عند فاجنر يُغلق باب فُرص التطور العالمى والإنسانى. فشخصية سيجفريد عند تشيرو بطل متلاعب بأساليب غير قويمة Manipulate، وهو ليس شخصية من نوع (السوبرمان) لكنها شخصية تُناور. ماذا كان يهدف تشيرو من وراء ذلك ؟ إن كل أهدافه تظهر فى نهاية الأوبرا. هذا التصور يقف فى مواجهته وعلى النقيض منه كبفر فى إخراجه لأوبرا (الهولندى التائه) وهى أوبرا ضعيفة أكثر منها أصيلة. ففاجنر هنا حاول فى بطله البحث عن رفيقة له بكل الوسائل. بينما نرى كبفر فى حل تقنى رائع يجعل بطله يلتقط امرأة مريضة ذات جلد عصبى. طبعاً شىء مثير أن نفعل ذلك بالهولندى التائه لكن محاولات تطهير العواطف (الكاثارسيس Catharsis) لا تُضيف جديداً. كان ذلك هو إحساسى إذ ما دَخَلى أنا بهذه المرأة العصبية ؟

س: هل نعود إلى مشكلات أوبرا (بارسيفال)؟

ج: تُبنى الفكرة الأساسية فى (بارسيفال) على البطل الذى يحمل القدرة والكفاءة على تغيير العالم بواسطة الحب والمشاركة الإنسانية. فكرة رائعة. لكن.. إذا ما تعمّقنا فى الفكرة باحثين عن معنى التغيير الذى يُحدثه الوارد أو الإيراد "Erlösung Der Erlöser" فلا مناص من أن نصطدم بطريق تغيير هذا الوارد. وهنا يريد فاجنر أن يبتدع "ميثولوجيا جديدة" Mythology، وهى تحرير أصل الديانة المسيحية من الذنب. إن فكرة القصة فى الأوبرا تقوم على تكبير وتضخيم القياس العالمى للسؤال الخاص بهبوط السيد المسيح. وهى الفكرة التى بدأت عند أوبرا (لوهنجرين). والآن .. فى أوبرا من هذا النوع الساتيرى يمكن إخراجها بكل تأكيد. لكن يبقى السؤال. هل تبقى الأوبرا جديدة بالإخراج؟ والطريق مليء بالمشكلات والمعضلات ؟

من أجل هذه التساؤلات جميعها يتكرر إخراج الأوبرا هنا وهناك. قد يكون فيلاند فاجنر على حق عندما أراد أن يُثبت أن جدّه ريتشارد فاجنر لم يكن مُناوراً متلاعباً، ولم يكن بالأوبرا أفكار تُسبب النوبات والتشنجّات، لكنها عمل إبداعى يبحث فى فكرة إنسانية تتطلب التحقيق والتفنيد، ولتحرير خشبة المسرح من (الرمم) والسلع الباكية البالية (وهو نفس تعبير فيلاند فاجنر). ففى العالم الحديث اليوم لا مناص من اختيار الأفكار النظيفة السامية، والي جانب هذه الأفكار فلا بُد أن تظهر شعيرات درامية لعرض السلع البالية. فإذا ما كانت هذه هى الفكرة الأساسية فى الأوبرا، فإننى وبكل السرور أقبل مهمة العمل الفنى وأوافق على أفكار الرمم والسلع البالية، وما تتطلبها من وسائل التعبير الفنى ؟

س : هل تُحس بعلاقة قرابة بينك وبين اتجاه إخراجى معين ؟

ج : يظهر من محاوراتك حتى الآن أن فيشر إيفان هو الوحيد الذى أشار إلى بونيل. وفى رأيى أن طريقه هو أكثر الطرق التقليدية محافظة. وفى ضوء هذا الفهم من أن بونيل مخرج محافظ على التقاليد، فإننى أشعر أننى قريب منه فى هذا الاتجاه (وأؤكد على أننى أقصد الاتجاه فقط). لكن ماذا يعنى تعبير المخرج المحافظ ؟ هناك فى دور الأوبرا يمكن التساؤل عن معنى التعبير حيث يواجه المخرج ثلاثة عصور متتالية.العصر الحالي الذى نعيش على ظهرانيه، والعصر الماضى الذى وُلدت فيه المسرحية (وهو أحيانا ما ينفصل ما بين المؤلف الموسيقى وبين عصر أو زمن النص الذى يخدم العمل الفنى)، وأخيراً العصر الذى تُقدم فيه الأوبرا. ويتوقف أسلوب العرض على أهمية العصر الذى سينتهجه المخرج فى عمله. ففى رأى جوتز فريدريش Götz Friedrich أن هناك ثلاث إمكانيات. فإما أن يُمثل المخرج الدراما، أو يلعب بالدراما، أو أن يُلحق نفسه وذاته بالدراما. وأضيف اليها إمكانية رابعة تعلق بذهنى وتتصل بإخراج ليوبيموف لأوبرا (دون جيوفانى) لكنها لا تختص به وحده، وهى أن يلعب المخرج بالنوع الدرامى ذاته فى ذريعة أو حُجة بالدراما. واليوم، فالذى يلعب بالدراما يُطلق عليه مخرج تقليدى يحترم التقاليد فى شدة. لكن لماذا هو تقليدى.. هذا الفنان الذى يُقدم عرضاً يحتاج بالضرورة إلى التفسير وإبراز معنى القطع الموسيقية عن طريق فن التمثيل؟

والواقع أنه عارضٌ فعلى للفن ؟ والسؤال الثانى .. كيف يمكن اللعب بالدراما؟ والإجابة فى المثال التالي : إذا ما أخرجتُ عملاً لروسّينى الذى يعتبر الأوبرا (مسرحية Play)، ثم نقضت هذا الاعتبار أو الاحترام .. مهملاً الأخلاقيات فى مضمون العمل والتى تُمثل أهميات جليلة فيه، فإننى أسير إلى خواء. أنا لا أُحب المخرج الذى يلعب بالدراما أو المسرحية. فالعمل الفنى عمل جماعى، والعرض الذى يتكلف الكثير لا يمكن أن يصبح قضية ذاتية أو مزاجية لأى شخص كان. لأن نتيجة العمل لن تتحقق أمام ثلاثة متفرجين فقط.

س : هناك أعمال خالدة كثيرة. والكلاسيكيات الثابتة فى الريبرتوار دليل على ذلك. لكن ليس كل واحدة منها يمكن أن نطلق عليها تعبير (مسرحية Play). ووفقا لذلك .. هل المساحة التى يتحرك فيها المخرج صغيرة أم محدودة ؟

ج : يتلاقى الاقتراب من العمل الفنى مع عدة وسائل كثيرة ومتنوعة. أنا شخصياً فى كل إخراج للأوبرا أحاول أن أختار نقطة البداية المناسبة والملائمة وغير المخزونة. من المعروف أن فلزنشتاين ومن بعده كبفر فى مسرح كوميش أوبر قد قدّما مسرحيات غنائية ودرامات موسيقية اتسمت بالخصائص المسرحية. لا بد من البدء بالمسرحية والدراما، وبعدها البحث عن الأشكال التعبيرية العصرية. من خلال تجربتى الشخصية أقدم مثالاً لأوبرا (اللمبارديون Lombards) [٥٣]. أيامها ذكرلى جارديللى Gardelli أنه هو الآخر أراد أن يُخرج نفس الأوبرا، لكن المخرجين فى مسرحه اعترضوا على تقديمها بسبب المشكلات الإخراجية فيها. فكرّت ملياً ثم قررتُ إخراجها. وحقق العرض الأول لها فى أوبرا بودابست نجاحاً نقلها إلى أوبرات لندن وتورينو وجنيف وبإخراجات أخرى، إذ اكتشفوا

أننى عثرت على الجانب الجميل Bel Canto فى المسرحية. بعد ذلك أخرجتُ أوبرا (التروبادور) وبنفس التركيز على المسرحية ودرامية العمل ، والتي تواجهت مع مشكلات عدة من بينها النقد . لكننى على يقين من أن هذا العرض - وبخاصة فى مشكلاته التقنية - قد أصابته هذه المشكلات بسبب الفكرة المُتصوّرة عنها سلفاً، والتي أدّت إلى آراء متفرقة ومتباينة متشبعة. ولو كان للأوبرا ما كان لأوبرا (اللمباردیون) ذات الموضوع غير المعروف من خصائص ، لتغيّر رأى النقد والنقاد.

س : من زاوية التراث الأوبرالي . . هل للمعرفة السابقة للعمل قوة تراجعية Retract فى مفهوم المخرج ؟

ج : إن أكبر الأخطاء يكمن فى الفكرة المُتصوّرة سلفاً Preconceptionوالتي تتكون فى أوبرات معينة(مثل النظرة إلى سيناريو الأوبرا الليبرتو Liberetto، وأوبرا (التروبادور) مثال على ذلك. وأشير إلى أن ليبرتو أوبرا (التروبادور) سيئ، وإذا لم تنظر إلى المعيار الدراماتورجى النثرى للسيناريو أو الليبرتو فهي أوبرا مكتملة. واستناداً إلى رأى يامنتز شاندور Jemintz Sándor فإنها تُصدر على الدوام مواقف تزيد من التهيج والتوتر لقائد الأوركسترا . قد تكون هناك فجوات أو (مطبات) أخرى وليكن ذلك فى الليبرتو. لكنها رغم ذلك عبقرية فى الموسيقى (وهو نفس الحال فى أوبرا الناي الساحر بالنسبة إلى الليبرتو والذي يوصف عادة بالضعف والسوء) . فى الليبرتو بصفة عامة (كما فى التروبادور مثلاً) ليس من المهم أن يفهم المتفرج بدقة تفاصيل الأحداث المُعقّدة أو العلاقات الأُسرية. لأن المضمون الدرامي من وجهة النظر الأوبرالية ليس مهماً على الإطلاق. وعلي

نفس القياس، فإنه من العبث اليوم التفكير فى فكرة التسلط أو التأرجح فى كل أوبرات فاجنر، لأنها تتضمن الميثولوجيا الخاصة بها والتي أعلنها فى تلك الأوبرات، لأنه كان يخشى ألا يبقيالعمل مكتملاً. ولهذا جعل لكل جزء استقلاليته التامة على حدة. لكن المتفرج ينتبه إلى جزء ضئيل فقط، إذا المهم عنده هى فكرة الدراما الموسيقية التى تجمع نقاط الأوج والذُروة Culmination والمنوط بها حَمْل وإيصال المهم من الأفكار والأحداث. وحتى يمكن الوصول إلى الهدف فهناك عدة وسائل وطُرق اتصال فنية ، لا أعتقد أنها من واجبات المخرج التقليدي المحافظ .

س : من خلال مثالك على أوبرا (اللمبارديون) رغم عدم مشاهدتى لها ، أقّدم لك الثناء على إخراج هذه الأوبرا نادرة الصعود على خشبة المسرح . هل تستهويك أوبرات غائبة عن السمع والبصر؟

ج : آخر إخراج لى كان أوبرا (فرتر Verther) [٥٤] يقولون عنها إنها أوبرا تقليدية . ليس هذا مُهماً، لأن أهمية الأوبرا تكمن فى تصوير الروح والغلاف الجوي للعصر Atmosphere . والأهم فى الأوبرا هو تلخيص التعبير بوسائل مناسبة. لهذا أشرت فى حديثى إلى بونيل - من باب الحيطة - بعد أن شاهدتُ عرضه لأوبرا (مانون) Manon [٥٥] بتاليف الموسيقى جوليه ماسّينيت[٥٦]، فهو من السائرين فى هذا الاتجاه .. اتجاه تقديم أوبرات منسية. وهو كإنسان وكمفكر عاش بداية سنوات القرن العشرين، ويعرف تماماً لماذا لا نعثر اليوم على مؤلفات موسيقية كسيمفونيات بيتهوفن أو أشكال على غرار موسيقى باخ. يمكن لطالب بقسم التاليف الموسيقى أن يكتب موسيقى تستعير شكل موسيقى باخ، أو

يؤلف تقليداً لأسلوبه، وهنا تكمن القضية. فإذا ما فعل ذلك، فانه يكون قد قدّم تقليداً وليس أصالة. لكن إذا ما عزف فنان معاصر موسيقى باخ فإن ذلك لايكون تقليداً . على هذه الصورة أفهم تعبير أن الفنان هو عارض للفن .

س : جهودك فى الالتزام معروفة فى مجال الأوبرا المجرية الجديدة؟

ج : من وجهة نظرى أن ضمان استمرارية الأوبرا كنوع ومؤُلفٌ موسيقى يكمن فى الأوبرا الجديدة. والوصول إلى مثل هذه الأوبرا هو منتهى جهودى ومحاولاتي. شعرتُ بعد إخراجى لبعض الأوبرات أننى مازلت أحبو. أخرجت أوبرات كثيرة بعضها حديث عصرى. ولم أسمع مرة واحدة أنها كانت محافظةٍ أو تقليدية . وتبقي نفس وجهه نظرى ثابتة كما هى فى إخراجى للأوبرات الكلاسيكية، ضرورة التعبير عن العصر الذى دفع بهذه الأوبرا إلى الظهور .

س : بأى الطرق يمكن للمخرج أن يوحى بميلاد أعمال جديدة ؟

ج : إن أقرب خبرة لى فى هذا المجال هى هذا التعاون المشترك الذى دعانى اليه بوزاى أوتيلا Bozay Attila الذى كتب أوبرا عن دراما (اتشونجر وتينده) ، قبلتُ عرضه بكل الحماس . كانت لى بعض التحفظات من خبرة تجارب سيئة فى هذا الميدان ، خاصة التى تتعلق منها بأوبرا (موسي- Moses) (٥٧) مع دوركو جولت Durko Zsolt إذ كان فى رأيى أن هذه العمل الهام لم تستقبله الحياة العامة فى المجر بالقدر المطلوب من الفهم الناضج الواعى . فقد سألني أحد النقاد الذين حضروا بعض جلسات تدريب الأوبرا ، هل تريدون بهذا العمل رد اعتبار (راكوشي) ؟ (٥٨) من حُسن الحظ أنه لم يذكر ملاحظته لى فى نقده وإلا

لرددت عليه بأن هذا لم يكن الهدف من تقديم الأوبرا . لكننا أردنا أن نبحث فى العلاقة بين القائد والشعب ، بل فى الكشف عن أسباب الفساد ومسببّات الانهيار . قد نكون متأخرين بعض الوقت فى القيام بهذه المهمة . لكن الأوبرات عادة ما تُجهّز فى بطء . كثيرون من وشَوْا للمؤلّف الموسيقى الشعرى دوركو أننى كمخرج قضيتُ عليه بسوء نية . لقد أعطيت العرض مسحة تجريدية فلم يكن يحتمل إلا هذا الأسلوب . فإذا ما فكرّت فى التركيز على عصرية وفاعلية النص أو الحوار ، ولنقُل بإلباس الشخصيات ملابس نظامية مُوحدّة (يونيفورم Uniform) ، فإن ذلك كان سيؤدى إلى تحجيم العمل نفسه والي ميلاد عقبات كأداء ، هذا من ناحية. ومن ناحية أخري فقد أردت تحاشى الطهوية (المطبخية Culinary) فى إخراجى للأوبرا بمعنى تحاشى عرْض الصور التاريخية التقليدية فى الدراما. ولو لم أفعل للطّخ ذلك المسرحية، ولشوّه من وجهة النظر الفنية للإخراج. على كُل فان الرأى العام الموسيقى لم يعرف أن العودة إلى طريق الاختصار فى مسرحية رجعية صعبة استقبلتها فرقة الأوبرا بكل الحماس، له تأثير كبير ضار على الفرقة نفسها. قد تتسبب هذه المعلومة فى اندهاش البعض . لكن الموقف هنا لا يختلف عن موقف سوكولاى Szokolay فى أوبرا (عُرس الدم) (٥٩). لقد أرهقتُ المؤلف الموسيقى وضايقتهُ كثيراً إلى حد تأثيرها عليه فى أعمال له بعد ذلك. ذلك لأنه كان يفكر دائماً فيما يتفوهّ به " الأذكياء" . مثل هذه الأشياء تؤذى الإنسان. ورغم كل ذلك فإننى وبكل الحب أتحمس للأعمال المشتركة. ففى كل عمل أوبرالي قُمتّ بإخراجه استمعت إلى المؤلف الدرامى ولم أرفض واحدا منهم على الإطلاق . ليس لأنني أستطيع تقديم المساعدة فى تقنيات المسرح التى كانت جديدة على سوكولاى ، بل لأننى كنت

مولعاً بإبراز ظروف وملابسات نفسية وعقلية فى العمل الإبداعى. ويذكر سوكولاى حتى اليوم، أنه عندما تناقشنا عن الفصل الثالث ورد بفكر مُتعب " جيد جيد .. الآن بوسعى أن أكتب الفصل" عندئذ أجبته" ليس المطلوب هو كتابة الفصل. لكن ما أطلبه هو تخطيط الفصل "Delineation" بمعنى توضيح ووصف ورسم وتصوير الفصل الثالث من حديد .

س : تحدثنا قبلاً عن نسخه العمل اللأوبرالي(النص أو السيناريو أو الليبرتو - المترجم) ويعلق بذهنى الآن رأى بوليه فى هذه الجزئية، حين يتعرض على الإبداعات الأدبية المُحررّة فى تضاد مع النوع الأوبرالي، أو ضد روح الليبرتو وطبيعته الخاصة فى فن الأوبرا. أمامنا أمثلة كثيرة على ذلك عند سوكولاى ، بتروفيتش ، بالاشاً وأيضاً بوزاى.

ج : سبق أن اعترض بوليه على ريتشارد اشتراوس بنفس الرأى .

س : لقد انتهى الليبرتو عنده . كان هوفمنستال Hofmannsthal

ج : الذى لا تتغير دراماته ,فمعناه أنه أخذ الدراما للأوبرا برمتها دون أية إضافات أو تعديلات . هل (سالومى Salome) أوسكار وايلد ليست أدباً؟ كلهم يأخذون الليبرتو من الأدب عندما يجدون فيه فُرص الخلقْ والوحى والإلهام وعوامل التأثير Inspiration . وهل أفصل عطيل وفالستاف من آداب الأوبرا ؟ لأنهما قد أُعداً عن الأدب الدرامى ؟ إذن، ليس الخلل فى الليبرتو العصرى، لكنه فى الدرامات المعاصرة بكل تأكيد. عندما كانوا يستعدون لتقديم العرض الأول لعرض (سيكاى فونو)[٦٠] لكوداى[٦١]. وسُئل المؤلف الموسيقى كوداى زولتان فى

مقابلة صحفية عن الأوبرا الجديدة، فرد قائلاً : " سوف أكتبها "، وأضاف " عندما تولد الدراما الجديدة ". واليوم فقد تخطّت الدراما المعاصرة الفن فى كثير، وضاعت وظيفة الفن إلى جانبها إلى حد كبير. وما كل الظواهر التجريبية التى نلاحظها اليوم إلا أعمالاً بديلة للطريق الجديد، أو هى فن تقديم يأخذ مكان العمل الفنى. ومن هنا تأتى الغرابة فيما نشاهده إليوم. وما هو عكس الطبيعة على كل حال.

س : فى خطوات ميلاد الأوبرا .. ما هو دور المخرج بالتحديد ؟ لنأخذ عرضاً حديثاً، وليكن أوبرا (اتشونجر وتينده لبوزاى).

ج : جاء بوزاى حاملاً معه تصوراً محدداً لهذه الأوبرا. فقد أحضر معه الدراما الأصل لفيريش مارتى ميهاى (١٨٠٠/١٢/١ - ١٨٥٥/١١/١٩م)، (الأوبرا مأخوذة عن دراما بنفس الاسم للمؤلف الدرامى فيريش مارتى ميهاى - المترجم).

أثرنا بعد ذلك موضوعات الأسلبة التى استعملها فى العمل. عمد المخرج منذ البداية إلى أن يعُبّ ويأخذ ملياً من الرؤية الأدبية. ولعل عبقرية الإخراج تكمن فى فراسته فى تحديد الرؤية الإخراجية، وهى الشىء الذى لا يمكن تعلّمه أو تعليمه. إن مهمات المخرج هى خلق واستنباط رؤية استمرارية للنسيج الدرامى ووقائعه، وهو ما يُمثل الخطوات الأولى للتأويل والتشريح، حتى يساعد المؤلف الدرامى بوجهة نظر (المتفرج الأول للعرض) على إبراز وحدة فنية مستقرة وممتدة على طول مساحة العرض الأوبرالى. من حسن الحظ أننى درست الفن التشكيلى، وفى الحال فإن انطباعات بصرية سرعان ما تبدأ التأثير فى نفسى، أو تسبق لى بانطباعات تشكيلية جمالية عن الدراما .. وأنا أثق فى الحدس.

وفيما يتعلق بأوبرا (إتشونجر وتينده) لبوزاى، فهو من وجهة نظرى عرض ممتاز بوسعه أن يكسب الجماهير التى تُحس الغربة من الموسيقى المعاصرة، ومن اللا انتماء اتجاه الأوبرا المجرية الجديدة. وقد عُدت إلى ما سبق أن ذكرته من رأى، وهو أننى أثق فى الأوبرات المأخوذة عن الدرامات.

وفى اعتقادى أن الدراما المعاصرة اليوم قابلة للتحوّل إلى شكل الأوبرا الذى يُعبّر عن العصر الآنى، فى حالة إذا ماوُفق المؤلف الموسيقى فى العثور على الصوت الموسيقى الذى يُعبرّ حقاً عن نطاق الطيف Spectrum (يقصد التحليل الطيفى Spectrum Analysis .. أى صورة الطيف التى تحدث عند مرور الضوء الأبيض فى موشور فيخل إلى سبعة أنوار مُلوّنة هى الأحمر فالبرتقالي فالأصفر فالأخضر فالأزرق فالنيليّ فالبنفسجى .. أى سلسلة الألوان المعادلة لسلسلة التشريح والتحليل الموسيقى - المترجم). ذلك لأن الموسيقى المعاصرة لا تُعبرّ إلا عن ازدحام وزحمة عمل وكروب وآلام مبرحة، وهو ما يطبع العصر ويُميزه ويُضيق الخناق على المخرج وإبداعاته.

س : هناك نقص وغياب للدراما العالمية اليوم. هل نجد نفس النقص فى الأوبرا العالمية ؟

ج : هناك تجريب فى فن الأوبرا. شاهدت تجربة تجريبية بعنوان (لير Lear) لألبرت رايمان Alibert Reimann فى مسرح كوميس أوبر بألمانيا. كان عرضاً فاتناً ساحراً، لكنه لم يكن عرضاً للأوبرا يُثيرنى لإخراجه. أحسست فى العرض بأن خشبة المسرح محشوة بُعمال رغم أنوفهم عملوا كثيراً من أجل العرض، لكن الجمهور ظل محملقاً فيهم بلا معنى.

س : أيمكن أن يكون تأثير خشبة المسرح النثرى الدرامى على خشبة الأوبرا هو السبب ؟ ذكرتم أنه لا يمكن للإخراج الأوبرالي استعمال نفس النموذج أو المعيار Norm فى الإخراج المسرحى النثرى.

ج : إذا كان الأمر كذلك فان رأيى لم يتغير، قد يتحوّل بعض الشىء. وأقول اليوم أيضا أنه ليس بإمكان الأوبرا أن تستعير القواعد والنماذج والمعايير المستتبة فى المسرح النثرى الدرامى. لأن وظيفة الموسيقى فى الأوبرا تجعلها فناً آخر، ولأن التعبير عن مستويات ومقولات وطبقات الإحساس مختلفة هى الأخرى، لأنها فى المقدمة،ولأنه يجب عكسها وحماية تأثيراتها لحظة بلحظة فى عرض الأوبرا. ونفس الحالة تتبع فى الديكور وفن التمثيل والأزياء،فنماذج ومعايير جماليات الفهم والإيصال فى فن التمثيل لا يمكن استعمالها أو الأخذ بها فى الأوبرات.

مثال على ذلك، شاهدت أوبرا (الملك لير شيكسبير) بإخراج بيتر زادك Peter Zadek الذى غلّف الإخراج بإخفاءات وسرّيات جلفية فظّة صعّدها رأس لير. قد يكون ذلك مثيرا فى المسرح الدرامى، عصرية تقود إلى التفكير، لكنها لم تُعجبنى فى الأوبرا. كذلك لم أقتنع بالعرض التجريبى عند رايمان. تكتبُ الموسيقى مُقدماً ما يشير إلى حدود الشخصية التمثيلية - الغنائية فى الأوبرا. إنسان جاد، كيف لى أن أُحّوله إلى قبعة غبية المظهر ؟ فأنا بذلك لا أضايق الجماهير فحسب، بل أنزع التأثير الدرامى أيضاً. مثلما أنزع فتيل قنبلة قبل موعد انفجارها فأُبطل كل مفعول فيها.

س : إذا كان مخرج الأوبرا فنان تقديم كما سبق وأشرت. فما هى العلاقة الجيدة بينه وبين بقية فنانى الأوبرا ؟

ج : لا بد من الحرص على العلاقة مع بقية المشتركين. كم كان غريباً على أذنى ما ذكره اتشانجرى أدريان وبولجاز لاسلو عن هذه الجزئية. وهنا أجد مثالاً فى حالة التسجيل المصوَّر (يقصد دائرة الفيديو الداخلية المغلقة بالمسرح - المترجم) والذى اقترحه كلاهما. ذكر لى بولجار فى البروفة النهائية لأوبرا (بارسيفال) أنه سجلّ كل الأوبرا وطلب أن نشاهدها معاً. فى الحقيقة أنا لم أشاهد الشريط لا لأن التدريبات النهائية عادة ما تتسم بالتوتر، لكن لأننى كنت راضياً عن جلسة التدريب. أخيراً شاهدها بولجار وحده، وبعد المشاهدة حذف بعض المشاهد. لم أفهم لماذا حذفها ؟ أنا لا أعترف بمشاركة الشريط التسجيلى المرئى كعامل من عوامل المساعدة نحو الإتقان. لكنهم يستعملونه فى الخارج ليعرضوه على الضيوف إذا ما رغبوا فى مشاهدة عرض أوبرالي لا يُمثل فى الريبرتوار. فضلاً عن أن العمل فى الأوبرا لا يحتاج إلى تسجيل الحركة بدقة شديدة فهى ليست فن الباليه. فاستعمال الشريط التسجيلى يؤدى بالمغنى - الممثل إلى البحث عن الشكل الخارجى بدلاً من البحث فى الاستمرارية فى الغناء والتمثيل، وهما الشيئان اللذان تُعبّر عنهما الحركة وتعكسهما على خشبة المسرح.

كانت لى وقفة صراع مع اتشانجرى أدريان عن الحالة النفسية الداخلية وعن دورها الأساسى باعتبارها مصدر العطاء للسلوك الخارجى عند الممثل - المغنى. وليس ذلك فى الأوبرا وحدها فالارتجال ينتمى إلى الفن أيضاً. لم يكن الممثل لاتينوفتش زولتان Latinovics Zoltán فى حالة مشابهة واحدة فى الدور الواحد. قُرب انتهاء أوبرا (فرتر) اقترحت تسجيل الجزء الكورالي وجريانه على الشريط بدلاً من الظهور التجسيدى للكورال على المسرح. لكن كورودى

Kórodi اعترض على ذلك، لأن طبيعة العرض كانت عضوية (أى أن العمليات الحيوية تنشأ من نشاط أعضاء الكائن الحى كلها بوصفها نظاماً متكاملاً وفق نظرية العضوانية - Organicism المترجم)، ولأن الأجزاء فى الأوبرا تتعدل وتتحسن وتصُقل بحكم العرض اليومى.

قص لى كولكا يانوش Kolka János أن أحد قُواد الأوركسترا فى مسرح فلزنشتاين أراد مرة أن يقيس التمبو بدقة شديدة بجهاز المترونوم Metronome. لكن لماذا حدث ذلك ؟ لأن قائد الأوركسترا لم يكن بقادر على توجيه استمرارية وتتابع الموسيقى. كان يعطى إشارات الحوار فقط. هذا أمر غريب بالنسبة لى، فهذا يقود التحليل إلى بعيد.

أعود إلى العلاقة بين المغنى - والممثل وزملائه من الشخصيات على المسرح. لا أعتقد أن مخرجاً يمكن أن يفرض وحدة نظامية متماثلة على مغنيين - ممثلين كبار أفذاذ مثل شوش سيلفيا Sass Szilvia . يختار مغنى الأوبرا مهنة خطيرة فإذا ما رسمنا له بالكلمة طريقاً طوله عشرون سنتيمتراً، فإنه سوف يسير فى اطراد إلى النهاية مهما حدث بجانبه على المسرح. فإذا أطلنا له الطريق أو مددناه إلى أربعة أمتار فإنه لن يستطيع تحملّ السير تباعاً لأنه حينئذ يشعر بالخطر. وهنا تكمن وظيفة المخرج المُربّى والعبقرى فى آن واحد فى إيقاف إحساس الخطر وإيقاظ المغنى بالثقة والخبرة ليسير مطمئنا عبر طريق العشرين سنتيمتراً، بين إلقاء وسادات رمزية مرة وحقيقة فعلية مرة أخرى، حتى ينتبه بوعى إلى عدم الاصطدام بها (وأنا هو الشخص الذى تحدث عنه اتشانجرى أدريان فى حديثه عن البدايات الفنية لحياة شوش سيلفيا).

إن أعظم تجربة فى حياتى الإخراجية هى التى قدمتها فى أوبرا (مكبث)[٦٢] عندما أخرجتها فى تورينو. وقع خلاف بينى وبين شوش سيلفيا فى إحدى جلسات التدريب. كُنا نتبادل الصدمات باللغة المجرية، كُنا نستمر فى التدريب حتى لا نُعطل الآخرين. لعبت سيلفيا فى اليوم التالي الدور حسبما وجّهتُها اليه. نظرتُ اليها فى دهشة وردّت هى بابتسامة وقالت : " لهذا فأنا أُصغى ". لكن ذلك لا يعنى قاعدة فى العمل. فلو أن ممثلينْ أو مغنيّين فعلاً شيئاً واحداً فلن يكون هذا الشىء الواحد واحداً. فالممثل يمثل بقدر ما فيه من نشاط وانفعال ذاتى داخلى، لذلك فهو يستهلك نسبة مئوية فيزيكية معينة عند الغناء مرة، كما يستهلك نسبة مئوية أخرى ليحافظ على دقة إبراز المعنى الموسيقى لصالح تلخيص الحوار الشعرى. كلما حافظ المغنى على ما لديه من معين مختزن، بقى له الكثير للإشعاع الفنى والمعايشة والتعبير.

س : إذن، فكل شىء يتوقف على الأساس الجوهرى للشخصية ويتعلق بذاتية المغنى. على ذلك تبدو غير صحيحة تلك الشكوى التى تقول بأن زمن الشهيق فى المؤسسة المسرحية لا يُحقق تطوراً للفنان، بل إنه أحياناً ما يضايق الإعداد الطبيعى للدور التمثيلى.

ج : أظن أن بولجار لا سلو ذكر شيئاً من هذا القبيل .. إن مغنى الأوبرا يدخل فى طاحون الدَّوْس Treadmill وهو جهاز تعذيب المجرمين. أتذكر أن بولجار لاسلو فى بدايات حياته لم يتعرض لأعمال رصينة. أنا شخصياً - وللأسف الشديد - لا أعتبره عبقرية فنية متميزة، وهو يعرف رأيى فيه. على كُل فقد

شعرُ هو بجهاز تعذيب المجرمين داخل الأدوار الصغيرة التى أداها مبكراً على المسرح. ومؤخراً فأنا الذى اقترحته للتدريس فى أكاديمية الفنون. لكنه لم يأخذ الأمور بجدية عندما كانت هناك ستة أسابيع فقط لتعليم وتدريبات أوبرا (بارسيفال).

س : يبدو أن العمل بريبرتوار ضخم متنوع، وبمسرحين للأوبرا هو نوع من جهاز تعذيب المجرمين، إذن أنت .. أىُ سياسةُ برنامج، وإذا أعجبك ..أى سياسةُ إخراج تتبعها فى الريبرتوار ؟ مع الأخذ فى الاعتبار المعمار الخاص بكل أوبرا على حدة ؟

ج : تعلم أننا نعمل بطريقة الريبرتوار. وأننا نعطى فنانينا لعدة عروض بالخارج، ولأول مرة يتعاقد شخص الفنان مع دار الأوبرا نفسها. ومع ذلك فليس هناك شكل للغة عالمية موحّدة فى فن الأوبرا. تعودنا على السؤال الذى يُوجَّه الينا دائما. لماذا لا نُنتج عروضاً أوبرالية عالمية ؟ والرد أنها لا تُنتج - حتى لو مثّلنا الأوبرا بلغة أجنبية اكتسبها فنانونا فى الخارج - لأن العروض العالمية من الغناء المشترك لا يمكن إقامة ريبرتوار بها، إلا فى ظل فرقة مشتركة عالمية ثابتة ومستقرة. ومثل هذه الفرقة يجب تنميتها على الدوام بالتدرّب على أوبرات كثيرة لإثراء ريبرتوارها. ومسرحانا الإثنان يشاهدهما يومياً أربعة آلاف متفرج وضعف هذا العدد فى أيام العطلات والأعياد (فى أيام العطلات الرسمية والأعياد بالمجر يُمثل العرض مرتين فى اليوم الواحد " ماتينيه ، سواريه " - المترجم) يحتاج المسرحان إلى تجديد الريبرتوار وتنوّعه لسد حاجات امتداد العروض،

ويُحتمل أن يزيد الوقت من الصعاب. لذلك أرى من السهولة العودة إلى العمل بنظام العرض الجديد المتكرر يومياً (وهى التجربة التى فشل بها لورين مازيل Lorin Maazel فى موسم أوبرا فينا هذا العام. ثم إن مغنيينا يتحدثون بلغة أخرى. فعندنا لا بد أن يمثل الفنان ست مرات فى الأسبوعين (أوبرا ترافياتا مثلاً) حتى يُغطى مُرتبه الشهرى، وقبل عرض الترافياتا يفكرون جيدا كم سيتقاضى الفنانون فيها تقديراً للتكاليف. لذلك يعتذر ثُلث طاقم الفنانين عن تمثيل هذه الأوبرا. إذا ما التزامنا بالريبرتوار الكبير لعصر توت ألادار Tóth Alàdàr فلن نستطيع تحقيقه. والآن وسط التقلب غير المستقر لا نستطيع تحقيقه كذلك. ولا يعود ذلك إلى عدم استقرار الفنانين، لكنه يعود إلى جهاز التقنية أيضا. عندما كنتُ صغيراً أخرجتُ عرضاً أوبرالياً شمل عدة مؤثرات تقنية، ظلت على حالتها الدقيقة بعد سنتين من جريان العرض، لأننى كنت أجد التقنى الذى يُنفذ الحركة هو الذى عملتّ معه فيها من سنتين. أما اليوم فلا يحدث ذلك لأن التقنى يتغير.

س : تلعب التقنية دوراً مهماً فى عروض الأوبرا. وقد دارت عدة مناقشات حولها لتطوير مسرح أركل (الأوبرا الثانية فى العاصمة بودابست - المترجم). لكن الظاهر أن صعوبات تعترض طريق تطوير التقنية، بينما نجد أن التطوير قد شمل الأوبرا الأولى أوبرا بودابست التى جُهزت تجهيزاً عصرياً.

ج : نتوق إلى العمل على خشبة مسرح عصرية. وخشبة مسرح - سالسبورج بعمقها المحدود وفتحة مسرحها العريضة ليست أحسن حالاً من مسرح أوبرا أركل. لذلك فمسرح فلسنرتشول Felsenreitschule كان أحسن الأماكن التى

وقع عليها اختيار بونيل لعرض أوبرا (الناى الساحر). أقنعتُ جنتر رينآرت بعد إخراجى (دون كارلوس) بزيادة خشبة مسرح أركل من الخلف. تعجّب كيف تم إخراج العرض على مثل تلك الخشبة ؟ لذلك أعود فأقول ماذا بوسعنا أن نفعل غير التنازلات ؟ أخرجت (عايدة) فى هلسنكى فى قاعة فسيحة تشبه السوق تُستعمل عادة لمسرح الجليد، خشبة مسرح ارتجالية ليس لها مثيل، غنّت أمنريست جريس بامبرى Amnerist Grace Bumbry فى العرض، وفى نهاية العرض جاء التليفزيون لإجراء مقابلة معها كمغنية عالمية وسألوها : كيف استطاعت التمثيل على خشبة مسرح بائسة مثل هذه الخشبة ؟ أجابت بامبرى فى ابتسامه لطيفة "إذا كانت هناك خشبة مسرح وموسيقى وأوركسترا وجمهور، فهذه عندى هى الأوبرا ". التقنية شىء جميل، لكنها خطيرة فى الوقت نفسه خاصة عندما تكون عالية التكلفة. أنا شخصياً لا أعرف الكثير عن الإصلاحات التقنية التى تجرى فى دار الأوبرا حاليا وكيف سنُغطى تكاليفها ؟ طبعاً لا بد لنا من استعمال تقنية حديثة عصرية، لكن ليس فى كل الظروف والأحوال. أنا أقبل التنازلات ولا أعتقد أن فى ذلك خسارة كبيرة. عندما أخرجت (التروبادور) لم يكن هناك معمل لخشبة المسرح (المعمل هو مكان بجانب خشبة المسرح يُخصص لإعادة التدريبات الجزئية والفرعية وبعض الأجزاء الضعيفة فى المشاهد، ومجهز بآلة أو آلتين بيانو - المترجم). ومع ذلك فكان على العرض أن يَخْرج وذلك بالتفكير فى مكان آخر يحل محل المعمل. وكان الحل هو متابعة العمل على خشبة واحدة ريثما يتم إعداد المكان. قبلتُ التنازل، وكان ذلك علامة جيدة فى فن تمثيل الأوبرا فقد كانت تقنيات خشبة المسرح تساعد على التنبؤ بشكل العرض.

س : كيف يمكن التوفيق فى سياسة الريبرتوار بين مسرحى الأوبرا ؟ وكيف يمكن تحقيق جوهر المسرح الأوبرالي وأهدافه وسط هذه الظروف ؟

ج : أولاً بالنسبة لدار الأوبرا الكبيرة ، فيحب العودة إلى الصحية التى فقدتها هذه الدار وعروضها من جراء ضعف التقنية الحالية. يجب إصلاح وإعادة ترميم عرض أوبرا (حياة البوهيميا) إلى حالته الأصلية، و فى تقيدّ بأسلوب الإخراج الذى قدّمه أستاذى نادشدى بديكور أُولاه. سوف نكون سعداءً إذا ما أتاحت التقنية الجديدة للوصول إلى عروض أوبرالية قدمتها نفس هذه الأوبرا منذ مائة عام مضت.

س : أفهم أن تطوير التقنية سوف يتناسب مع متطلبات العصر، حتى لا نعود إلى الوراء إلى مائة عام منصرمة. وأظن أن اليوم أحسن بكثير من الأمس.

ج : يجب أن نكافح تجاه الأحسن والأرقى. لن تكون هناك خشبات مسرح جانبى تكفى الجدران الأساسية. أمامنا فى كل الأحوال إصلاحات ومتطلبات ضرورية دقيقة وحسّاسة، لتكون مناسبة لعروض أوبرالية كبيرة وعصرية وحديثة، حداثة المعمار المسرحى العصرى الذى يفصل فى منتصفه تماماً خشبة المسرح وصالة الجمهور، على غرار التصميم المعمارى الجديد لمسرح أوبرا أركل. نحاول فى جهودنا أن نؤكد الكفاح الصادق فى مواجهة كل المتناقضات، وضد كل المعارضة بالكلمات.

بتروفيتش اميل PETROVICS EMIL

ايمكن فناء الأوبرا ؟

- السؤال من المؤلف.

بداية أرجو أن أوضح أن سلسلة الحوارات التى تناقش فن التمثيل الأوبرالي سوف توجه الأسئلة اليكم فى شقين. فآراؤك التى نسعى اليها نضعها فى عين الاعتبار بصفتك مؤلفاً موسيقياً ثم بصفتك رجل مسرح ملتزم. ولا بأس من أن أذكر حقيقة أعتز بها، وهى تتعلق بأوبرا حديثة مجرية C'Est La Guerre (الطريق المحطم) التى شقت طريقها إلى الريبرتوار بفضل جهودك الفنية. وهى الأوبرا التى أعاد مسرح اتشوكونائى بمدينة دبرتسن Debrecen عرضها حديثاً، إذ يُكّون موضوع الأوبرا اهتماماً خاصاً. فقبل العرض الأول عملتم بالمسرح الموسيقى إذ كنتم على رأس القيادة الموسيقية فى ذكرى مسرح بتوفى Petöfi . هذا المسرح الذى قدم عروضاً ناجحة مثل (ثلاث ليالي حب) و(المياه العميقة). وإذن فعلاقتكم وطيدة بكل من شقى موضوعنا عن المسرح وعن الموسيقى. ذكرتم مرة فى لقاء صحفى أنكم كنتم ترتادون الأوبرا منذ الصغر، وأن المسرح بأجوائه وعبقه يعنى الكثير فى حياتكم. وإذن فسؤالي الآن هو: هل هناك خبرة أوبرالية معينة فى الماضى عندكم؟

- الجواب .. بتروفيتش أميل.

رجل مسرح، قائد أوركسترا، مدير دار أوبرا بودابست. كان من السهولة الإجابة على السؤال منذ عشرة أو خمسة عشر أو عشرين عاماً أو ثلاثين.

فمرور السنين يُعدّل من الذكريات، إذ لابد من تأثير ما على الإنسان فى كل زمان. كيف يشعر بنفسه فى العالم؟ وكيف يحس بنفسه فى الأوبرا؟ أتذكّر فى طفولتى أمى فقد اصطحبتنى معها لمشاهدة أوبرا (كارمن) فى بلجراد .كانت المرة الأولى التى أشاهد الأوبرا. شئ رائع لا ينسى كروعة انتقالنا إلى العاصمة بودابست وذهابنا إلى الحديقة الإنجليزية. بعدها جاءت سنوات الحرب. بعد الحرب وقبل حصولى على شهادة الدراسة الثانوية بعام أو عامين بدأت أرتاد الأوبرا. مازلت أتذكر عروض الأوبرات التى شاهدتها وأنا طالب بالدراسة الجامعية وفى الكونسرفتوار. أستطيع أن أذكرها واحداً بعد الآخر. بوريس جودونوف بسيكاى ميهاى، أغنيات نورنبرج ببطولة سيكاى - لوشونسى - أوشفات - َشيماندى. ذاكرتى قوية نحو أوبرات بوتشينى، حياة البوهيميا ، مدام بترفلاى وتوسكا. ولا أعرف لماذا لم أنس حتى اليوم عرض أوبرا العروسة المباعة لا سيميتانا ؟ لم تغب عن عقلى يوماً دون جيوفانى. لا أفهم لماذا يرددون أن الممثلين سيئون فى الأوبرا أو التمثيل الأوبرالي صعب؟ وفى اعتقادى أن فن التمثيل الأوبرالي فى عصر سيكاى وماليش كان عصرياً بالنسبة للتمثيل المعاصر. تعرفت على أعمال فاجنر بعد ذلك لكننى أغرم بها الآن .كان فى تصورى أن أعماله تحتاج إلى فهم خاص وهى أعمال تثير الهيام والافتتان للشباب (لم أفتن بها) لكننى فهمتها مؤخراً وكذلك أغنيات نورنبرج التى أعتقد أننى استوعبتها قديماً.

تزاوجت فترة ولوعى بالأوبرا مع فترة انبهارى بالمسرح فى دار مسرحى موداتش والمسرح القومى المجرى. اشتريت اشتراكاً دائماً لحضور عروض المسرح

القومى ولما أزل طالباً بالمدرسة الثانوية. حضرت أغلب درامات شيكسبير واستروفسكى وتشيكوف وجوركى. مازلت أحفظ ذكرياتها .كنت فى ريعان الشباب عندما وقعت فى حب ميساروش آجى Meszáros Ági [٦٣]، عشقت شيكسبير وموليير. ماذا يعنى المسرح بالنسبة لى؟ إنه يعنى كل شئ . شاهدت مسرحية (روميو وجولييت سبع مرات ببطولة كالائى فرانس Kallai Ferenc)[٦٤] فى دور روميو. وفى كل مرة كان يراودنى الحلم فى أن تستيقظ جولييت من نومها . فضلت الذهاب إلى المسرح عن الأوبرا ، لكننى أعتبر الأوبرا خبرة مسرحية أيضاً، ولم أشعر قط أن هناك فرقاً بين المتعتين ولم يتغير رأيى فيهما أبدا. والظاهر أن سيناتار ميكلوش قد أحس بميلى إلى المسرح. فعهد إلى بوظيفة القيادة الموسيقية فى مسرح بتوفى كنت ساعتها فى الثلاثين من العمر ولم أكن قد ارتدت مسرحاً موسيقياً من قبل . كما لم يكن بالمجر آنذاك مسرح موسيقى غير مسرح الأوبريت، الذى ذهبت اليه مرة واحدة إن لم تخنى الذاكرة شاهدت فيها أوبريتا رومانيا على ما أظن. كنصف بلقانى Balakan (نسبة إلى أسرته - المترجم) تقتُ إلى سماع الموسيقى الفولكلورية ومشاهدة رقصة الهورا (Hora هى رقصة شعبية رومانية يدور فيها الراقصون حول بعضهم فى تشكيلات رقيقة رشيقة - المترجم).

س: كما فهمت، أنت كطالب كان يُعد نفسه للدراسة الموسيقية ، لم تكن من بين الطلاب المتمتعين بحاسة الاستهلاك الناعم للموسيقى أو الأذن العطشى، والذين عادة ما يمارسون الذهاب إلى الأوبرا.

ج: تقصد جمهور الدور الثالث فى دار الأوبرا. الذين يشترون مقاعد الشرفة (البلكون) التى لا تتيح لهم رؤية واضحة؟ لم أكن من بينهم على كل حال .كانت

الأكاديمية تتيح لنا حضور عروض الأوبرا فى المقاعد الجانبية الاحتياطية كنا نمد يدنا بقليل من المال (للبلاسير) الذى يقود المتفرجين إلى أماكنهم ليسمح لنا بالجلوس فى وسط الصالة أو على عتبات السلالم. كم كان ينتابنا العرق فالحر شديد فى الدور الثالث. ولم أفهم لماذا كانت أوبرا (أغنيات نورنبرج) تمثل فقط فى فصل الصيف؟

س: ألا توافق معى على رأى كيركيجور[٦٥] الذى يذكر فى إحدى مقالاته عن (دون جوان) أنه كلما اقترب منه كلما ضايقته واقعية المسرح. لذلك فهو يستمع إلى موسيقى موزارت من خلال نصف باب المقصورة التى يجلس فيها فى الأوبرا. منذ ذلك الوقت ظهرت إسطوانات الأعمال الأوبرالية فى تقنية دقيقة، لم تكن على أيام كيركيجور. الآن دعنى أسألك، ما هى النواحى الأخرى التى تعطى خبرة مشابهة لخبرة المسرح الحى أو الموسيقى الحية Live؟

ج: يمكن العثور على موسيقى الأوبرا الجيدة عند مونتفردى وموزارت وفردى وبوتشينى هناك نوع من الاتصال بالحدث البيولوجى فى موسيقاهم ، أو بالوجود الفيزيقى الناشط عند الإنسان. وهو نفس الاتصال الذى نعثر عليه فى سيمفونيات بيتهوفن ورباعى الوتريات رقم (١٣٠) ، لكن فى صورة أكثر حيوية ونقلا. أرى هذه الموسيقية الأوبرالية الجيدة فى الناى الساحر، ودون جيوفانى ورباعيات هايدن[٦٦] ففى الرباعيات أجد معنى التكثيف البارز فى العمل الموسيقى والذى لا أعثر عليه إلا فى المسرح تماماً كما فى الحياة . يجب علىَّ فى الحياة والواقع أن أصل إلى ركن من الأركان حتى أرى شيئاً أرغب فى رؤيته

تتخلل هذا الحدث استراحات كثيرة فى الوجود البيولوجى للإنسان هنا وهناك، لحظات كثيرة ليست مملوءة بأى شئ . وهنا تصبح الموسيقى فى تضاد على طول الخط فصنعة الموسيقى مادة تعاقدية Contract كل لحظة فيها مشحونة ومملوءة بالحدة والكثافة الشديدتين ، فضلاً عن أنها تعرض فكر المؤلف الموسيقى ماذا يريد نقله بهذه الموسيقى؟ إذا ما لاحظنا المسرح، وجدنا أن الدرامات التى تترك مسافات قصيرة للراحة هى الأكثر إرهاقاً للمتفرجين.

من الصعوبة الاستماع إلى موسيقى ريتشارد اشتراوس لأنه يريد أن يقول شيئاً فى كل لحظة من لحظات الموسيقى، شأنه شأن بيتهوفن فى أوبريته الوحيدة (فيدليو). ففيدليو موسيقى رائعة وأوبرا سيئة . لم يعرف بيتهوفن كتابة الموسيقى المرققة المخففة . أما موزارت فمؤلف موسيقى فذ لأنه يترك مسافات واستراحات نحس بالحاجة اليها . أما فى المسرح فإنهم يستمرون فى كتابة وتمثيل المسرحية . كتب موزارت ريسيتاتيفو أيضا ,لكنه تعمد إبراز التكثيف الموسيقى للمضمون الدرامى عند نقاط الأوج والذروة فى المواقف الشعرية أو الدرامية . بينما نجد بوتشينى ماكراً إلى درجة كبيرة . إنه يُقسم موسيقاه كأنه يريد أن يقول شيئاً على الدوام، وبين الفينة والفينة يطرح استراحة فى مكر ذكى لا يشعر به المتفرج أو السامع (عصبياً) إلا كالضباب أو (شبورة) الصباح المبكر. طريقة الاستراحات عند بوتشينى خطة ذكية يتبعها بمرحلة الإيعاز بأهمية العمل الموسيقى حتى اللحظات التى يقيد فيها المستمع و يأسره ,و لقد فعل فردى ما فعله بوتشينى ,كما أننا نجد نفس الخطة الماكرة عند فاجنر . فأوبرا (الفالكير) خالية من الميكانيكية ، وطبقاً للفهم الموسيقى ,فالأوبرا الخالية من الميكانيكية

غير جيدة لأنه يستحيل فيها التركيز لعمل يشغل ساعات على خشبة المسرح. إذن يبقى سماع الأوبرا وليس مشاهدتها (بصرياً و سمعياً) ,وما هو أمر مضحك و كوميدى كما أننى ألاحظ خواء الميكانيكية من الجوانب البيولوجية والفسيولوجية و الفكرية و الحدثية فى الأوبرا . و سبب ذلك أن المؤلف ينقش كلاماً و حواراً بداخلها و يدرك أسماءً مثل إهداء الكتب فى صفحاتها الأولى . وهذا نهج مسرحى وليس نهجاً أوبرالياً. و رأيى أنه ليس بالإمكان الاستماع -فقط-إلى الأوبرات ، من الزاوية الموسيقية (مع أنه يحدث الآن كثيراً).

مثلا أوبرا مثل (فويتسك wozzeck) [٦٧] من الصعب الاستماع اليها للنهاية ، لأنها عمل فنى خلاق بيد مؤلف موسيقى عنيد لا يترك لحظة من لحظات الراحة للجماهير. نفس الحال فى أوبرا (كنز روينا) لفاجنر فهى بلا استراحات أيضاً، حتى يستريح المشاهد و يسترد عافيته النفسية سعياً وراء الأحداث واستمرارية النوتة الموسيقية . حسناً فعل كيركيجور ، عرف أحداث المسرحية وتخيل موسيقاها . فإذا لم يعجبه مغنى التينور لبدانة جسده ترك العرض وانصرف .

س: هل معنى ذلك أن كل واقعية تصبح شحيحة مسكينة ؟ وهل ينسحب هذا الرأى على خشبه مسرح الأوبرا؟

ج: أستطيع أن أقبل وجهة نظر كيركيجور الذى يبدو أنه شاهد عدداً كبيراً من الأوبرات . لكن إذا رغبت فى شرح مضمون أوبرا من الأوبرات لطلابى من مخرجين وقواد أوركسترا فماذا أفعل؟ نتدرب على فصل واحد فقط من فصول الأوبرا، لكن بأحسن حالات التمثيل الأوبرالي. بمعنى أن أشرح لهم وأضع

أصابعهم على مواطن التعقيد الموسيقى - الدرامى ولماذا تصمت الموسيقى فى هذه اللحظة؟ ولماذا ينقطع الوريد الدرامى هنا؟ والشريان التمثيلى هناك فى لحظات أخرى؟ وكل هذه المواقف الدقيقة لا يمكن تنفيذها بالاستماع الموسيقى فقط، ولكن برؤيتها رؤى العين من خلال التدريب الفنى .يتميز إخراج بوتشينى بالصعوبة لأنه قد أخرج كل شئ فى الموسيقى بحيث يصعب ابتداع جديد فى أوبراته، وخاصة فى نظام مركزية المسرح المنتشر هذه الأيام، حيث يجهد المخرجون أنفسهم ليكونوا عصريين. لكن .. على ماذا يعثرون؟ فموسيقى بوتشينى فى أوبرا (المعطف) تُخرج كل شئ كما تحتوى الأوبرا على الاستراحات والراحة المحببة للجماهير، وعلى كثير من الصفات الممتازة للأوبرا، وحتى للسيرك. فالمؤلف الموسيقى قد أعد كل شئ بالتمام والكمال ليقدم بالأوبرا عرضاً بهلوانياً ساحراً يناشد المتفرجين مناشدة أكيدة تخفف وتحلّ من عقدة الدراما.

س: ما هى العلاقة المسرحية بين الموسيقى المُركّزة والاستراحات التى أشرت اليها؟ هل يجرى التمثيل فى زمن الاستراحات، أم أن ذلك ليس أمراً سهلاً؟

ج: الاستراحات تعنى ضعف المادة، أى الترقيق والتخفيف لزمن معين. وأهم وظائف الاستراحات أنها تمهد لمواقف ومشاهد، بعدها تعمل الاستراحة على صبغها بالتأثير القوى. وليس من المؤكد ضرورة التمثيل فى زمن الاستراحات، فهذا أمر يتعلق بالمغنى نفسه. هناك مغنى يمثل ويغنى دوره بقوة المواقف وفى أثناء استراحاته (تموت) خشبة المسرح. هناك النقيض له، مغنى آخر يستطيع أن يكون رائعاً على المسرح عندما لا يكون له حوار أو غناء . لكن المغنى يكون موقفه

أكثر تعقيداً وصعوبة كممثل مسرحى لأن الوقت فى الأوبرا يعمل بطريقة تختلف اختلافاً شاسعاً عن عمله فى المسرح النثرى الدرامى. فهناك مثلاً ثنائى الحب فى (مدام بترفلاى) وتحديداً فى نهاية الفصل الثالث عندما يقع لينكرتون Linkerton (الذى ينطقونه بالمجرية بنكرتون Pinkerton) - رغم أن الاسم الأصلى له معنى- يقع فى حب الفتاة اليابانية ضمن موقف معين ولعدة ساعات (يقصد ساعات عرض الأوبرا - المترجم) كان بوتشينى رائعاً فى فهم الموقف. فقد كتب ترنيمات متتالية Sequences كسلسلة متعاقبة تنظمها فكرة رئيسة مفردة وأخذ يرددها موسيقياً بدرجات متفاوتة. ومنذ وفاة باخ، بل قبل ذلك، نعلم أن الترديد للمقاطع لا يجب أن يتجاوز المرات الثلاث. لكن الأمر هنا يتعلق بموسيقى على خشبة مسرح. كما أن السلسلة المتعاقبة فى المسرح ليست هى السلسلة الصرفة غير الممتزجة Neat المتعاقبة فى الموسيقى . لقد سار كل من فردى وموزارت على نفس النهج تخطياً عن قصد قوانين وأعراف الاستماع الموسيقى التى شغلت الأذهان فى زمن ما ، كما انتهكا قوانين خشبة المسرح . وهذا يؤيد أن خشبة المسرح فى الأوبرا عالم آخر، وأنه من المستحيل تخيل فن الأوبرا بدون خشبة المسرح.

أعود إلى (مدام بترفلاى) والوقت بين الحبيبين. كيف يمكن للمغنيين الحبيبين تمثيل ملء هذا الزمن (المطوط) القابل للتمدد Elastic وسط أعجوبة الحب اليابانى؟ أمر صعب للغاية، فهما لا يستطيعان التحرك حسب هواهما، كما أنه ليس بإمكانهما عمل استراحة عندما يريدان ذلك (لنقل كما تفعل شخصيتا روميو وجولييت فى مشهد الشرفة عند شيكسبير) إذن يجب الأخذ بعين الاعتبار

أن خشبة المسرح فى الأوبرا تتمتع بنظام الإحداثى أو النظير Coordinate، أى نظام النظير الواحد الإحداثيات المتساوى مع غيره فى الرتبة أو الأهمية. أتذكر حديث المؤلف الدرامى كارينتى فرانس Karinthy Ferenc فى التليفزيون الذى ذكر فيه أنه يحب الأوبرا ويعشقها. عندئذ وجهوا اليه السؤال التالي: اليس غريباً أنهم يغنون فيها؟ فأجاب "لماذا الغرابة، وهذه هى الطبيعة. إن أعظم شئ فى الطبيعة أن يتكلم الناس فى غنائية "أو لنقل أنه عندما يخطو الإنسان إلى داخل الأوبرا فإن قوانين فنية أخرى تدخل معه. قوانين خاصة بالمسرح، وقوانين خاصة بالأوبرا، لكنها قوانين لا يمكن فصلها عن بعضها البعض.

س: هل هذه القوانين دائمة؟ أم أنها يمكن أن تتعرض للتغيير والتبديل؟ ذكرتم أن هناك مناقشات حول مستقبل التجديد فى الأوبرا. لكن، إذا ما افترضنا أن الأوبرا قد انفجرت، وبحسب تعبير بوليه احترقت لتقدم فائدة تُوجه إلى تجديد القديم، وبخاصة فن التمثيل الكلاسيكى فيها ،أنت كقائد للأوركسترا . ولنبق عند الشق الأول من السؤال - هل تعتقد فى الأوبرا الجديدة؟

ج: كتبتُ (يقصد التاليف الموسيقى - المترجم) أول أوبرا فى حياتى قبل أكثر من عشرين عاماً. حددت موقفاً ثابتاً وجاهزاً لدار الأوبرا، وحملته ووضعته على مائدة أمامى. أن أبدأ من ذلك الزمن البعيد، فقد كان فى اعتقادى بأن مهمة اللغة فى الأوبرا يجب أن تفضى إلى خصائص معينة تتيح الفرصة لإظهار لغة مشتركة أمام الجماهير. لكن يبدو أن هناك كثيراً من النقل والتحويل Transfer فى نوع الأوبرا حتى تتحدث الموسيقى بلغة الكناية Rebus (الكناية عن الكلمة أو العبارة برسم يُذكِّر المرء بها، أى أمثال للرموز والرسوم - المترجم). تصدح

الموسيقى وتتحدث لغتها. فإذا لم أفهمها .. هل هى غاضبة متمردة؟ أم هى حزينة؟ فإن كل وظائف الحياة التى تبدو على المسرح تصبح مرتبكة وغامضة كما ذكر قبلاً. إذا لم أفهم أن آريا الشمبانيا تعبير عن العبث والطيش والتفاهة والعنف الضاحك، وإذا لم أعرف أن الموسيقى لا تهمس فى أذن دون جيوفانى بما يتناسب مع الحالة النفسية التى يعيشها، فإنه من الصعب ومن العسير التحدث عن الدراما الموسيقية أو خشبة المسرح الأوبرالي. فبداية من العلاقة الصوتية الأولى فى الأوبرا وانتهاءً بالعلامة الصوتية الأخيرة فيها، تتواجد استمرارية فعالة وقائمة، ليست فى الموسيقى فقط بل فى الاستمرارية البيولوجية كذلك. فإذا لم تكن الأحداث واضحة، ولم تكن المواقف جلية ناصعة، والأزياء مُحققة للجو العام فى هذه الاستمرارية . وإذا لم أعرف طبيعة المواقف هل هى سعيدة أم مبكية. تعبر عن الحب أو عن الكراهية؟ تعرض حالة منفردة خاصة أم أن الأمر يخص المجموعات الماثلة على المسرح .. إذا لم يكن كل ذلك قائماً ومستقراً، فإن الإبداع الأوبرالي لا يمكن أن تقوم له قائمة.

أبدع القرن الماضى .. العصر الذهبى للأوبرا ولعدة عقود طويلة، لأن روسّينى(٦٨) وفردى وبوتشينى قد تحدثوا بلغة موسيقية عامة. لقد امتد العصر الذهبى للأوبرا الإيطالية لمدة مائة وخمسين سنة. واكتشف موزارت فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر الميلادى خصائص الفن الأوبرالي القديم. وقبل ذلك بقليل لم تكن الأوبرا فى عصر هاندل Händel (٦٩) أكثر من مكان عمومى يحوى موسيقى رائعة لكن بلا أى أثر درامى أو مسرحى. منذ وقت قريب شاهدت عرض (Xerxes) سيناريو رائع ومجنون تماماً. تحمل نسيج السيناريو

العرض فى بساطة لأن المسرحية فى العرض لم توح باستمرارية درامية كالتى تعودناها بدءً من أعمال موزارت .والآن أيضاً تخرج محاولات لموسيقى ساكنة مستقلة تعوزها الحياة والحركة. لكن هذه المحاولات ليست أوبرا بأية حال من الأحوال. إنها نوع جديد آخر لا نعرفه .إذن، لا يمكن ألا تكون هناك أوبرا بعد الآن؟ أيمكن أن تختفى الأوبرا فى القرن العشرين؟ وهل يمكن تخيل أن بوتشينى كان آخر العمالقة الكبار؟

س: رأيك هذا يحمل الكثير من الشكّية Skepticism.

ج: ما ذكرته هو احتمال فقط .. احتمال لا يمكن غض البصر عنه. على كل حال لقد أحببت الأوبرا كنوع موسيقى. أعود الآن إلى أوبراتى التى حاولت فيها تحقيق أحلامى عبر استمرارية بيولوجية فى الإخراج. وقد تأثر فن التمثيل الأوبرالي على خشبة المسرح بطبيعة الحال. فإذا كانت المسرحية كتكوين فاقدة للاتحاد أو التوحيد أو الدمج الذى يفقدها كذلك عملية التكامل الاستمرارى، فإنه من السهل جداً "الغش والاحتيال". أحياناً ما يكون هذا الغش طبيعياً. وعالم المسرح الدرامى هو عالم حر، فلا تماسك أو انتماء إلى الرباعى Quardruple أو إلى ستة أثمان ٦/٨ فى الكلارينيت والكونترباص Contrapass أو إلى آلات الطرق ...... وهكذا تباعاً. ففى الأوبرا تحدد وجهات النظر الموسيقية المزاج والانفعال والنشاط الداخلى للكائن الحى قبل أن يتعرف المشاهد على ماهية الأحداث أو الموضوع (ستانسلافسكى فى صغره كان مولعاً بأغانى شوبيرت) (٧٠) مع أنه لم يفهم من كلماتها شيئاً البتة. وفهم الأغانى بعد عشرين عاماً، لكنها لم تعجبه. وفى كل الأحوال فإن الموسيقى تؤثر وبقوة فى لعبة فن التمثيل . وكلما

كانت الموسيقى (واقعية)، و كانت الأوبرا أكثر نظماً وإعداداً للألحان ، كان من الصعوبة بمكان (ابتكار أو اختراع) جديد فيها .لا أستطيع تصور أوبرا (بوريس جودونوف) بدون القبة البصلية الشكل Bulbiform Cupola، وبغير ملابس البويار Boyar (وهى ملابس طبقة النبلاء الروسيين قبل إلغاء بطرس الأكبر لهذه الطبقة - المترجم)، أو باستغناء الأوبرا عن الخواص والصفات المميزة للعصر القيصرى. هذه وجهة نظر واحدة. أما وجهة النظر الثانية، فإن هناك أعمالاً فنية تلتصق التصاقاً قوياً بالخبرات الحياتية. كما أن هناك أوبرات طقسية شعائرية Ritual أو قريبة من ذلك .وفى رأيى أن أوبرا (الناى الساحر) وأوبرا (أغانى نورنبرج) من هذا النوع. ففى الأولى شخصية ساراسترو Sarastro، وفى الثانية شخصية ساخس Sachs يتوق إلى (ابتداع وخلق) إنسان، ثم يعطى هذا الإنسان الحب لامرأة بينما يعتزل هو نفسه الحياة زاهداً ، سواء بالرمز أم بقوته الحقيقية . الأوبرا الأولى مليئة بعناصر غير حقيقية فى قصتها وحكايتها، تمتلئ بعديد من الطيور الجارحة لكن أى نوع من الطيور؟ ويتحول هذا المشهد فى الناى الساحر إلى كوميديا تهريجية فظة ، إذ لابد من الكشف عن المشهد وأهمياته، ويقتضى ذلك عدة طرق ووسائل.

أما فى أوبرا (أغانى نورنبرج) فهناك طريقة واحدة لتمثيلها، لأن فاجنر يحدد عالمه الفنى على الدوام. وهاتان الأوبرتان ليس بالاستطاعة مقارنتهما بوجهة نظر الأسلوب المسرحى. وتحديد فاجنر لعالمه فى أغانى نورنبرج يكشف عن وجه هذا العالم الكونى الأسطورى الخرافى الملفق كما فى التأرجح. وهو سرعان ما يبدو عالماً (أبسيرديا) منافياً للعقل، عندما تبدأ حورية ماء أو مخلوقة خرافية

فى الغناء. ثم هناك بعد ذلك حب وموت حقيقيان، وهناك رموز لكل منهما. فشخصية (سيجفريد) تموت رمزياً، لكن (توسكا) التى تقذف بنفسها من علٍ من قلعة الملائكة، أو (كافارادوسى) Cavaradossi الذى يجهزون عليه هما شخصيتان حقيقيتان فى الأوبرا. كما أن أوبرا (تريستان) يمكن تمثيلها فى أى مكان. "حتى لو كانت معلقة على شجرة". لا لأنها تقترب من الحياة، ولكن لأنها تعبر عن قوة طقسية شعائرية. على عكس أوبرا (حياة البوهيميا) التى تعالج موضوع حب متبادل بين ميمى Mimi ورودولف Rodolphe. وفى الحالة الأخيرة فليست هناك إضافات، فإذا ما غنى التينور قائلاً .. "يدك الصغيرة باردة جداً" فإن ذلك يعنى بالضرورة أن يمسك التينور بيد المغنية المحبوبة. يتبع كل من روسينى وموزارت وكل أعمال فردى وأوبرات بوتشينى هذا المفهوم الإخراجى وليست أوبرات أخرى مثل المعطف، وفتاة الغرب، وتوراندوت .. والتى تبدو كأنها ذات خصائص طقسية، مع أنها فى الحقيقة أوبرات تحمل العنف والفجاجة.

س: من الأمثلة التى ضربتها تبدو الاختلافات الموسيقية واضحة بين نوعيات كثيرة من الأوبرات، والتى أحس منها القوة الدافعة لبكارة الفكرة وألمعية الموضوع. فأوبرا أغانى نورنبرج وتريستان يقتربان (موسيقياً) من بعضهما البعض، كما تبدو الناى الساحر-من وجهة نظركم فى التفسير الدرامى لخشبة المسرح - خارج هذه الدائرة. وإذن، فكيف يمكن فَهم الدور الإيجابى للموسيقى فى التفسير المسرحى؟

ج: لنفترض أن ساراسترو لا يستطيع أن يغنى وهو يرتدى بنطلون (جينز) لأنه من غير المستحب ارتداء مثل هذا النوع فى الحفلات كما غنى ساراسترو فعلاً فى الأوبرا لكن المسرح يقبل أن يمثل هاملت بالفراك.

س: أو (بالجينز) أيضا؟

ج: يمكن أن يكون (بالجنز)

س: لكن هملت توماش لم يكن ......

ج- لم يكن ... من أجل الموسيقى وبسببها ،فالموسيقى تحدد الأشياء .عندما بدأت فى دراسة الليبرتو أحسست أنه من الضرورى تلحين ليبرتو أوبرا هاندل ثم اكتشفت أن ذلك ليس بالاستطاعة، لأن المقطوعات الموسيقية قد قامت مقام الليبرتو فى الأوبرا. وإذن فلم يكن هناك نص أو ليبرتو فى الأوبرا ذاتها. أذكر لك مثالاً قريباً. تصادف أن شاهدت فى ذلك الوقت أوبرا (ترافياتا) لفلزنشتاين. كانت البطلة ترتدى لباساً أسود، وعندما أتذكر أن الفصل الأول للترافياتا كانت شخصية البطلة (فيوليتا) ترتدى الرداء الأحمر، أتوقف للحظات. وفى الفصل الثانى كان الرداء أصفر، بينما ترتدى نفس الشخصية الرداء الأبيض فى الفصل الثالث. كان اختيار اللون الأسود رائعاً لأنه عكس روح القرن الماضى.روح الرأسمالية المظلمة العابسة، ومع ذلك فإن الأوبرا كمسرحية فقدت قيماً كثيرة فى التمثيل عندما امتلأت باستعمالات للرمز التى خفّضت حقيقة من قيمتها وأثرها الأدبى فالحياة المتلألئة المشعة فى الموسيقى ضايقت المفهوم الدرامى الأصلى .. فمشهد الثنائى - الشمبانيا- فى الفصل الأول هو مشهد مرح عابث

بكل المقاييس وليس مشهد تهديد أو وعيد. لكن هذا التغيير يجر المشهد ليصبح مشهداً آخر فى دوامة أخرى. والموسيقى لا تقبل، ولا تحتمل تفسيرات بعيدة عن صلب ومضمون الدراما أو المسرحية. ومع ذلك فيمكن تعصير أى شئ إلى الشكل العصرى، ولذلك فليس من الضرورى التمثيل بالفاعلية الكلية Effectually لأن الموسيقى لا تحبذ هذه الفاعلية . يمكن استعمال عناصر عصرية فى الإضاءة والحركة فى حالة التعصير، كما يمكن إبراز المضمون الدرامى بنفس الطرق والأساليب الحديثة، بل من التجريد كذلك، لكن ليس على حساب التتابع الحدثى، ولا على حساب منطقية الأحاسيس والانفعالات ، وبقصد متعمد لإلغاء عصب الحدث الدرامى نفسه. فى أوبرا (المعطف) وبعد آريا نصف التون الذى يسير فى انخفاض عندما تنزل الزوجة إلى نقطة ما تحت النفوذ والتأثير، فإن الأوركسترا يعزف أنغاماً متآلفة ناعمة على آلة الفوجوت. بينما شخصية مارسيل Marcel تزمجر قائلة : "أنت يا فاسق" هنا تعبر الموسيقى عن التأثير الدرامى بقوة مخيفة تنقل أحاسيس المعاناة والحقد والكراهية والمرارة التى تعتمل فى قلب البطل، الذى يُفضل أن يقذف بنفسه فى نهر السين خيراً من تحمّل هذه المعاناة التى أفقدته معنى الحياة. هذه الموسيقى إذن - وفى هذه اللحظة - هى التى تحدد كلاً من الإيماءة، والحركة، والإحساس، والتنفس، وكل شئ للشخصية المسرحية.

س: ذكرتم فى عدة مقابلات صحفية أن على المؤلف الموسيقى المعاصر الذى يريد التعبير عن الأحداث العصرية أن يلاحظ الصراع وعناصر الإنشاء فى تركيب القوى الموسيقية، وكذا ملاحظة الصراع الدرامى فى الإخراج الأوبرالي

بصفة خاصة. ثم أضفتم أن جذر الكلمة (من الناحية اللغوية - المترجم) فى القرن التاسع عشر الميلادى غير مناسب لكتابات أخرى تبعت بعد ذلك. كاختيار الأزياء المدنية العصرية C'Est La Guerre يتوقف على إبراز موضوع عصرى. كيف ترون الرؤية العصرية فى الأوبرا المعاصرة؟

ج: للأسف ، أنا يخامرنى الشك فى هذه القضية. لن أنكر أو أخجل فى يوم من الأيام أن أقول بأن للزى العصرى رغبة فى الماضى طوق للقرن التاسع عشر الميلادى ، ولم يكن عبثاً أن دللتُ على ذلك بأوبرا (المعطف) . إن أحسن أوبرا تختر على بالي من أوبرات كتبت يوماً ما، وأتبين فيها واقعية فكرة المدنية العصرية والدُرر والشواهد، هى أوبرات بوتشينى. أستطيع أن أشاهد فيها كل شبابى وكل خبرات هذه المرحلة العمرية بكل ما حوته من خبرات حياتية ومكتسبات موسيقية فنية. وأحس اليوم بأننى كتبت (موسيقياً - المترجم) أوبرا يمكن تقديمها لكل الجماهير وفى كل زمان. فأوبرا (ليسستراتا) [٧١] أكثر نعومة ورقة، مليئة بالمواقف التمثيلية والإيمائية . لذلك فقد اعتبرتها عرضاً مسلياً للجماهير المعاصرة. والأوبرا لا تتقيد بالزى العصرى كثيراً C'Est La Guerre، لكن قيداً منطقياً من الليونة والاسترخاء يحوط الأوبرا من البداية إلى النهاية. هذا النوع من الأوبرا لا يمكن الاسترسال فيه حالياً، رغم ملاءمته دراماتورجياً للعصرية والفعلية الحالية.

س: من الطبيعى أن يكون لكل أوبرا مقدمات درامية فى الإبداع كما يتضح ذلك من حديثك عن الأوبرتين اللتين فسرتهما الآن. وإذن .. هل يمكن الأخذ بعين الاعتبار هذا الموقف النظرى، وتطبيقه على القضايا القديمة التى ناقشت

الليبرتو المرتكز على النص الدرامى، والذى يتحقق عبر وضع الموسيقى للأعمال الأدبية أو الدرامية؟

ج: ليس الأمر بهذه السهولة والبساطة . فالقصة الأصلية التاريخية لمفهوم C'Est La Guerre، أن أقول مثلاً للدرامى هوبائى ميكلوش (٧٢) Hubay Miklos إننى أرغب فى تحويل إحدى دراماته لشكل الأوبرا، حتى ولو مثلت قبلاً على المسرح فهى بشكلها الدرامى لا تتعارض مع فن الأوبرا. أعود إلى ليسستراتا التى أعدت عن نص أرسطو فانيس. كان لها ماض درامى مسرحى عندما أخرجها قديماً المخرج المسرحى هورفائى اشتفان Horvai Istvan فى مسرح ميشكولس بتفسير يبرز صورة مدرسة فرسان الخيالة فى (زريبة) غنم ضخمة هائلة ، رغم شذوذ الصورة تعبيرياً. وكان العرض أول عمل مسرحى جاد. لقد غنى ورقص الممثلون فى كل مساحة العرض المسرحى. وقد تغيرت الخاتمة فى الأوبرا بعد أن أُلفت الموسيقى وتاركاً مالم يشدنى أو يؤثر علىّ درامياً فلم يشمله التلحين. وغير هذه التجربة لم يكن ليظهر هذا العرض ليسستراتا. أما أوبرا (الجريمة والعقاب) (٧٣) فيرجع الفضل فى فكرة عرضها إلى ميكو أندراش الذى كلف مار جولا Máar Gyula بكتابة الليبرتو وفق اختيار أحسن المشاهد وأرقها تعبيراً عن قصة دستويفسكى.

س: إذا قطعت الحديث .ذكرت اسم المخرج المسرحى هورفائى اشتيفان ونحن معذرة نتحدث عن C'Est La Guerre، ومعه مخرجون مثل سيناتار ميكلوش وميكوأندراش وكاتب ليبرتو أوبرا (الجريمة والعقاب) مار جولا . والآن تُعدّ ليسستراتا للتليفزيون . ماذا يضع المخرج من حسابات لمؤلف الموسيقى؟

ج- هذا سؤال (بارادوكسى) Paradox ظاهرى للتناقض . والبارادوكس هى العبارة الموهمة للتناقض. (أى عبارة متناقضة ظاهرياً ، أو هى مناقضة للعقل، ومع ذلك فقد تكون صحيحة. بمعنى أنها عبارة منطوية على تناقض ذاتى تبدو صحيحة للوهلة الأولى - المترجم). أنا شخصياً مدين للمخرجين بأعمالهم وجهودهم .فقد سار هورفائى اشتفان على هدى التصور الموسيقى فى مسرح ميشكولس. حدد لى أماكن الموسيقى ونوعها، واكتشفت أثناء التدريبات استفادات كثيرة (تختلف الحالة تماماً عندما يذهب المرء إلى الأوبرا وهناك يعرف أسرار كبار المؤلفين الموسيقيين، عنها فى حالة أن يكتب المرء بذاته النوتة الموسيقية المناسبة الملائمة). لقد أحسست بما تحت جلدى (فى الدم - المترجم)، ماذا يعنى الوقت على خشبة المسرح؟ طوله وقصره. وهكذا بدأت فى كتابة موسيقى ليسستراتا تباعاً وفق رؤية الزى العصرى C'Est La Guerre فى الوقت الذى بدأت العمل فيه فى مسرح بتوفى. هناك تعلمت كثيراً من سيناتار وبعدها من مار جولا والذى كان أحد طلابى فى الأكاديمية. إن تعلم شئ يعنى المعرفة بخبرة أو بقاعدة أساسية فقط، وبعدها تأتى الأهميات الكبرى فى الإحساس بالنوع الأوبرالي. فمخرج الأوبرا لا يستطيع إجادة الشروح كثيراً. أتذكر أستاذى نادشدى كالمان الذى طلب منى كتابة خمس نقاط إلى ست نقاط عن مفهوم عصرية الزى. وبالمناسبة فإن المفهوم يتأسس على ثمانين خياراً وبديلاً فمثلاً إذا أراد ممثل أن يحبط ممثلاً آخر (شخص فى مواجهة شخص آخر، فإنه كان يأتى بحوار غريب VIS-A-VIS). لم أفهم من الحوار ولا كلمة واحدة. ثم سألنى الأستاذ "هيه. هل تعيد الكتابة موسيقياً"؟ أجبته : "لا"...

لا داعى لأن أذكر فلزنشتاين، وكبفر، وبونيل كلهم كانوا مشغولين على الدوام بأفكارهم الموسيقية .كانوا أرباباً فى المقدمة والباقى عبيد من بعدهم .أما عن المخرج الذى يعطى النصائح القليلة فقط، فالأجدر به أن يصمت لأنه إذا لم يعرف المؤلف الموسيقى بعض المواقف المحددة التى يؤلف موسيقاها من ذاته ومن واقعها، فإنه لن يكتب موسيقى أوبرالية جيدة. هناك أشياء لا يمكن تعلمها .. مثل المسرح، فيجب المعرفة به، وهناك الكثير من المؤلفين الموسيقيين المعاصرين فى القرن العشرين لا يعرفون معنى المعرفة المسرحية. استرافنسكى (٧٤) مثلاً واحد من هؤلاء. فأوبرا (طريق الطيش) التى مُثلت عندنا لا تزيد عن كونها كراسة صغيرة Pamphlet وليست نسخة دراما. وكان استرافنسكى كوميدياً بطبعه، مع أنه لم يستطع كتابة علاقات أو إقامة ترابط فنى فيها. لذلك خلت الأوبرا من أداة الربط وسلسلة الوصلية Linkage ولم يكن غريباً على المؤلف الموسيقى استرافنسكى أن يمل المعرفة المسرحية فهو غير عليم بها أو بتأثيراتها. ويجب أن أعترف فى صراحة، أنه لاكوداى زولتان ولا بارتوك بيلا من العارفين جيداً بأصول خشبة المسرح. فأوبرا (سيكاى فونو) رائعة وهى واحدة من أمهر الإعدادات الشعبية، لكن ليس لها صلة بالمسرح أو بخشبته. لم تنعم المجر بمؤلفين موسيقيين متفهمين لمعرفة خشبة المسرح على غرار فردى وبوتشينى. فقد كانا هما نفسيهما .. المسرح ذاته. وكذلك كان موزارت وفاجنر.

س: ذهبنا بعيداً عن موضوع الليبرتو الأدبى.

ج: تملأ مشكلة الليبرتو مساحة التاريخ العالمى للأوبرا بدءً من موزارت الذى لجأ إلى النسيج الأدبى الدرامى فى أوبرته (زواج الحلاق). لماذا عاد موزارت إلى

النص المسرحى الأصلى عند بومارشيه؟ أوبرا الفيجارو قطعة فنية رائعة مثل دون جيوفانى، وبعكس أوبرا (هروب من السراى) ذات النسيج الأدبى الغبى. أنا على الأقل اعتبر ليبرتو شيكاندر Shikandar عملاً جيداً رغم أنه لم يصل إلى مستوى الفكر الأدبى عند المؤلف الدرامى الأصلى بومارشيه. لنفحص السؤال جيداً . ماذا تعنى لفظة (الأدب) عموماً ؟ أعترف أننى لا أميل إلى هذه الكلمة لأنها تعنى عندنا شيئاً آخر.. شيئاً ذهنياً عقلانياً (انتلكتواليا) عالي المقام، رغم ما بهذا التفسير من وهم سياسى. لكن هناك أيضاً تريبيون Tribune المدافعون عن حقوق العامة ومصالحهم (كما عند الرومان - المترجم) واليوم فهم أيضا المنبر المدافع عن حقوق الشعب. لا يوجد رعب فكرى أو روحى لا يمكن مقاومته فى "الرعب الأدبى ". تصر المجر قديماً على أن يكتب الكاتب عما يحدث فى العالم .. وما هو الموقف المعاصر؟ وهكذا على نفس المنوال . تسيطر هذه الرؤيا على خشبة المسرح وعلى درامته. دعنى أسأل أنا الآخر.. هل مسرحية (هاملت) أدباً أم لا ؟ فلا رأيى أن هاملت ليست أدباً، لكنها مسرحية ولدت لخشبة مسرح. شئ آخر أن نقول إنه يمكن استعمال الأدب ، فالأدب شئ جيد، لكنه لم يكتب للأوبرا، أو لهذا النوع الفنى بالذات. عندما أراد شيكسبير أن يكتب أدباً كتب السوناتات الخاصة به.

س: قصة ديستوفيسكى (الجريمة والعقاب) عمل أدبى من غير شك. كيف يمكن تحويلها إلى أوبرا؟ ذكرت عن ديستوفيسكى أنك تأخذ منه "ما تريده" اختياراً، وما يفيد فى الأوبرا.

ج: وُلد ليبرتو (الجريمة والعقاب) أوبرالياً، عندما أعاد مار جولا إخراج الأفكار وتصنيفها من جديد . لم يتبع القصة الأصلية طبعاً. لقد نحى ناحية

اللحظات، هى فى القصة، لكن التركيز فى الأوبرا كان على أشياء جديدة دون أشياء أخرى. وتصبح الصورة فى نهاية غير قصة دستيوفيسكى. عبارات أخرى وشخصيات تنعم بتركيز ونبرات وأهميات وتوكيدات جديدة مبتكرة . وهذا مهم كذلك فى الإخراج المسرحى الدرامى . لكن الليبرتو فى الأوبرا يعيد صياغة الأفكار . فى حالة زواج الحلاق أو دون جيوفانى نلاحظ أن ليبرتو دا بونتى Da Ponte لا يقل فى مستواه عن دراما بومارشيه، وكذلك الحال فى أوبرا (دون جوان - Don Juan) فالليبرتو فيها لا ينقص عن أصل المسرحية عند موليير.

س: ألم تكن دون جوان موليير أضعف من ليبرتو الأوبرا؟

ج: لم تكن الدراما أكثر سوءاً. ليس هذا مهماً الآن. إن ما يعنينى فى المقام الأول هو التصنيف الجديد لليبرتو الأوبرا، سواء اتخذ مادته من الأدب أم من أى شئ آخر . فالأدب نفسه لا يمكن الحصول عليه فى الأوبرا. لكن الذى يُستعمل هو نسيج أدبى مصنف تصنيفاً أوبرالياً . وعندما يُكتب هذا النسيج كتابة موسيقية جيدة بالتاليف الموسيقى فإنه يصبح ذا ملامح جديدة ومتمتع بمظهر مخالف Aspect. وهو لذلك يتخذ أحاسيس ومشاعر وخلفية حسية أخرى فى زمن مختلف يتساوى هذه المرة مع العمل الأوبرالي فى الرتبة والأهمية فيصبح (إحداثياً Coordinate). بمعنى أن يصبح كل من العنصرين (التمثيل والغناء) فى منزله واحدة. وهو على ذلك يظهر فى النهاية نسيجاً جديداً ليس له شبيه من قبل. أنا كمؤلف موسيقى لا أجد تمييزاً فى أن يكتب لى أحد الكتاب ليبرتو أصلى، اللهم إلا إذا حددت له موضوعاً معيناً أو خاصاً بالعمل الأوبرالي ذاته.

الأمر عندى سيان من أين تنبع مصادر الحوار الأوبرالى . فالأهم هو التاليف الموسيقى الذى سيصاحب الكلمة ويضع الحوار تحت لوائها وسيطرتها ، أو .. يفعل العكس فيضع الموسيقى تحت لواء الكلمة، كما فعل برج فى تاليفه لأوبرا (فويتسك). لكن تبقى قضية فويتسك شيئاً ذاتياً وخاصاً لأنه يجب قياس التوكيدات الموسيقية والتوكيدات اللفظية فى هذه الأوبرا كلٌ على حدة ، حتى حل مشكلات وأزمة الليبرتو الناشئة عن الليبرتو الأصلى للدراما . فالحوار كله يصطبغ بالصبغة الأكاديمية. ويمكن بعد ذلك تخيل السؤال كالآتى: إذا افترضنا الجلوس أمام خمسة كتّاب لخمسة ليبرتو، واستبدلنا ما كتبوه من ليبرتو بدرامات لشيكسبير ملحنة للأوبرا . إذن لا يبقى لنا كُتاب الليبرتو . كان من حسن حظى أن ليبرتو مار جولا ساعدنى فى التعرف على أمكانيات التلحين العديدة فى اللغة المجرية وكان من الممكن ألا أصل إلى ما وصلت اليه فى إمكانات التلحين الموسيقى. لكننى أستطيع أن أقرر أننى استطعت أن أصل باللغة المجرية والحوار المجرى إلى درجة من النغمية الجيدة بما لم يصل اليه أحد من قبل ، من الذين تعاملوا موسيقياً مع هذه اللغة. تحرك المؤلفون الموسيقيون قبلى فى حدود الأغنية الشعبية وحدود الحوار الشعرى الموحد. أما أنا فقد لجأت إلى تفتيت الحوار الغنائى المجرى الذى انتظرناه طويلاً. أعتقد أن المحاولة قد نجحت فى جوانب كثيرة من العرض. لكن كل ذلك يبقى فى الاهتمام الثانى.. فأدب أو لا أدب ؟ موضوع معاصر أم موضوع الأمس البعيد؟ فهذه ليست هى القضايا الملحة فى الأوبرا المعاصرة .

س: وما هى القضايا الملحة فى الأوبرا اليوم؟

ج: ذكرتُ لك فى حديثى .. هل يمكن كتابة لغة موسيقية منسجمة مع الأحاسيس اليومية وأفكار العصر الآنى، لتكون هى نفسها الأوبرا المرتقبة ؟ بل أكاد أقول فى جرأة ، لغة متطابقة تعبر عن إحساس ينبض بالمجموعية الشاملة. ماذا أعنى بالمجموعية الشاملة؟ لا أقصد شمولية الفهم، بقدر ما أعنى شمولية وعمومية "الإحساس والنبض والوجدان". لا يعنى فهم الموسيقى أكثر من حب الموسيقى ويبقى سؤال مهم .. هل نستطيع فى نهايات القرن العشرين أن نكتب الموسيقى التى يمكن أن ننحاز اليها بالحب ؟ أفرزت موسيقى الخمسينيات والستينيات من القرن أنواعاً كثيرة من اللغات المميزة والأساليب المتنافرة Phraseology التى لا تطيق بعضها بعضاً، والذى يغلب واحداً ليس بالضرورة أن يغلب الآخرين. والسؤال بسيط الآن.. هل بالإمكان بقاء الموسيقى على هذا الحال؟ خاصة وأن العشرين أو الثلاثين سنة الأخيرة قد جاءت لنا بمحاولات أسلوبية ، بل ما بعد الأسلبة أيضاً. جاءت لنا بهجوم ومهاجمات لكل ما حفظه تاريخ الموسيقى من تراث . فإذا كان العصر هو عصرالكفاح من أجل البقاء على كينونة الموسيقى ، فإن السؤال عن وجود الأوبرا من عدم وجودها يبدوا ثانوياً، ولا تقودنا محاولات الإجابة على السؤال إلا للعودة إلى الأزمة القديمة عند هاندل وموزارت ، والي العصر المبكر عن فردى والذى امتدت اليه أزمة الموسيقى، لكن ليس إلى هذه الدرجة من الحدة. ذلك لأن الموسيقى لا تزال تعيش ميراث هذه الأزمة ومخلفاتها ، حينما كان الالتصاق بالتقليدية وبعهود المثالية الموسيقية القديمة أمر مستحب ومرغوب . وكان كل ما هو مخالف لذلك لا يحسب فى عداد التاليف الموسيقى.

س: تولد اليـوم، وفى كل مكان من العـالم، مـوسـيـقـى ذات أنواع ومـشـارب مختلفة. إذن من الذى يقرر إن كان ما ينتجه العصر الحالي موسيقياً ؟ أم غير موسيقى؟

ج: لم يحدث فى التاريخ العالمى أن ولد نوع موسيقى يعجب ثلاثين شخصاً فقط. وبعد الميلاد بنصف قرن يظل المعجبون الثلاثون على نفس عددهم وحالهم، لأن الموسيقى تكون قد فاتت عصرها . فبجانب مؤلفات هايدن كانت هناك مؤلفات أخرى لمعاصرين مثله صعدوا بأعمالهم إلى مسرح قصر استرهازى Eszterhazi (حيث كانت وظيفة هايدن العزف وقيادة أوركسترا قصر الأمير استرهازى - المترجم)، مثلما صعد مؤلفون موسيقيون ألمان إلى جانب باخ فى لاينبرج . لم يعزف هؤلاء وهؤلاء موسيقى قديمة مؤلفة فى الماضى ، لكنهم كانوا يعزفون موسيقى عصرهم.. عزفوا ما كتبوه تاليفاً موسيقياً. لقد سجنوا روسينى فى حجرة مغلقة ليكتب مسرحية غنائية فقد كان ريبرتوار المسرح حالياً. وكان لابد من إنقاذ الريبرتوار بعمل فنى. وقد فعلنا نحن مثل ذلك تماماً فى مسرح بتوفى عندما صلّينا متضرعين للمؤلفين الموسيقيين لإنقاذنا بمسرحية غنائية. وهى اللحظة الأخيرة فى مسرح المجر عندما يضطر مسرح إلى ذلك ، لأنه لا يستطيع أن يمد ذراعه إلى الرف ليأتى منه بمسرحية جاهزة للعرض.

س: فى القرن العشرين، كيف يمكن تحديد علامة، أو وضع مسافة ظاهرة بين الموسيقى وبين ما هو غير موسيقى؟

ج: إن لغة كل من بارتوك [٧٥] وكوداى واسترافنسكى وهونجر هى لغة موسيقية مشتركة. وهو ما معناه فهم موسيقاهم على هذه الصورة. هذا بينما يختلف جون

كيج John Cage عن المعنى اللغوى لموسيقاهم. هناك مؤلفات معروفة، ومؤلفون شُغلوا بما يسمى الموسيقى البوذية Buddhist، والذين لا يؤمنون بالاختراع أو الخيال الجامح Fantasy، ومن لا يؤمنون باللحن المتحرر من قيود الشكل التقليدية. وفى اعتقادى أن هذا ضرب من الجنون. لأن القضية تقف عند حد الجمود عندما نقف (محلّك سر) لنقول "هذا لا يمكن عمله". عندنا مؤلفون كتبوا أعمالاً تحتوى على ربع التون فى آلة البيانو واستمر العمل لنصف الساعة. وكل ما فعله أنه ترك انطباعاً سيئاً هل تعرف مسرحية فيدوفسكى Vidocsky بعنوان (موت شرودر Schröder) ؟ يتدرب كوتشيش زولى Kocsis Zoli على سلم النغم فيها، بينما العفاريت الثلاثة جينى Jeney ودوكاى Dukay وفيدوفسكى يُعدّون البيانو. مشهد بالغ المتعة، لأن المشهد يسير بالصوت الموسيقى إلى الانحدار والاختفاء رويداً رويداً. وفى نهاية المشهد لا نعثر على أية أصوات. لكننا نسمع جلبة وضوضاء عندما يضغط على مفاتيح البيانو. لقد حقق المشهد نجاحاً منقطع النظير. وفى المرة الثانية لا يكون بوسع المرء الاستماع اليه ثانية. لقد امتاز فيدوفسكى بخفة الروح والفكاهة كما عرف الجدية كذلك. أنا لا أريد أن أصدر رأيا أو أقرر حكماً مثل أحكام المحلفين. أين الحد الفاصل بين الموسيقى وغير الموسيقى أو اللاموسيقى؟ لكن عندما يأتى كيج ويرفع غطاء البيانو، ثم يجلس لفترة، ثم يغلق البيانو مرة أخرى ويذهب خارجاً فأنا أتساءل .. ما اسم هذه المسرحية؟ أنا لا أعرف كم من الثوانى جلس خلف البيانو، فهو الذى يستطيع أن يحكم. هذه رسالة حربية لا تصلح للموسيقى القديمة. أعود مرة ثانية فأقول إننى أحب أوبرا (تريستان وإيزولدا) أكثر من أن يفتح لى كائن من كان غطاء آلة البيانو ثم يغلقه مرة أخرى. يبدو الموقف عصيباً وفى تشرد غريب Vagabondage، وهو ما يؤكد تباعاً أن للموسيقى معنىً لقيمة الفهم.

س: ما ذكرته لا يقتصر على نوع الأوبرا وحده ، لكنه ينسحب على أى كتابة فى فن الموسيقى. فالقضية تحتاج إلى ثقة وعقيدة.

ج: فى الأوبرا بصفة خاصة، يدعو الأمر إلى التسلح بعقيدة خاصة لأن النوع الأوبرالي يتكون من محددات تقبل النقاش. فعندما كانت الأوبرا فى طورها الذهبى كانت فناً مبتذلاً خشناً على علاقة بالعامة Plebian مثل المسرح عند شيكسبير وموليير وحتى تشيكوف. فإذا لم نثق فى ذلك فلنمثل أوبرات لوللى (٧٦) لقد شاهدتها فى مسرح قصر فرساى فى باريس، وشكراً جزيلاً (شكراً جزيلاً هنا هى لهجة تهكمية - المترجم) ولماذا هذا التعب؟ فالمسرح لم ولن يكون مسرح أوبرا فى يوم من الأيام. والمسرح الذى ليس به خشبة فهو لا يصلح مكاناً للأوبرا (شاهدت نفس مسرح فرساى، وهو أصغر بكثير من خشبة أى مسرح صغير بالقاهرة فعمقه بدائى لدرجة كبيرة، وأتعجب كيف كان يقدم موليير عليه عروضه وبخاصة مسرحياته التى تعج بالشخصيات مثل مقالب اسكابان - المترجم).

صحيح أنه يمكن الاستماع فيه إلى الموسيقى لكن ذلك لا يكفى. قد انبهر لنصف ساعة فقط لكننى بعد ذلك فسوف استسلم للنوم اللذيذ. فمثلاً أوبرا (فويتسك). إنها ليست أوبرا على الإطلاق. فويتسك مسرحية خيالية لكنها ليست أوبرا. مدام بترفلاى أوبرا، ومكبث أوبرا وعطيل كذلك وكل مسرحيات موزارت أوبرات حقيقية. نحاول اليوم كتابة درامات موسيقية، لكن يعلم الله وحده هل سنصل إلى ذلك؟ مع أن البوادر تدل على التفاؤل.

إنه لأمـر يدعـو إلى الانتبـاه لإنتـاج كل من بوليـه، استـوك هاوزن Stock Hausen[٧٧] وأن نميّز الأنواع فى هذا الإنتاج . إن أربعين سنة كافية لوضع اليد على علاقات الاتصال. وقبل ذلك .. كم من أعمال خرجت تمس موضوعنا اليوم؟ عملان، ثلاثة؟ إن هذه المسرحيات أو الدرامات تعجز عن الدخول فى ريبرتوار اليوم لأنها تعجز عن تحقيق صفة العمومية أو الشمولية فى الموسيقى. فإذا ما اضطررت إلى استماع خماسية آلات النفخ عند شونبرج، فأجدر بى أن أقفز إلى (شوروك شار) جرياً على الأقدام (شوروك شار Soroksar حى ريفى قريب من العاصمة بودابست ومعنى اللفظة الصف الملئ بالأوحال، ولعل هذا هو ما يقصده بترفيتش أميل - المترجم) . مع أن شونبرج كان عبقرياً. لكن المشكلة فى صعوبة إيصاله إلى الجماهير، وسيظل هكذا بيننا نحن أصحاب المهنة الموسيقية. لا أعتقد بأن أحداً يهتم اليوم بقراءة دانتى أو تاسو Dante , Tasso، ومع ذلك فهما يعيشان بيننا، بعد شونبرج أتى صف طويل من المتدهورين المتفسخين. طبعاً بالإمكان كتابة مسرحيات ودرامات على شكل الثّنْعشَرى الأضلاع Dodecagon (الشكل الذى يحتوى على ١٢ ضلعاً، ١٢ زاوية - المترجم) ويمكن استعمال التقنية الحديثة مع هذه المسرحيات والدرامات، والي آخر ما وصلت اليه تقنيات التجسيم والتضخيم الصوتى. لكن لماذا؟ يُحضر أحدهم مسرحية لتمثيلها فى الأوبرا نسأله، لماذا هذه الضجة والإسراف فى الموسيقى؟ لكنه سرعان ما يجيبك "لعبة الشطرنج هى الأخرى بها كثير من القفز والحركة" .

س: فعلاً حدث ذلك فى الماضى، عندما رفض العصر التجديد الموسيقى والمجددين. أليس كذلك؟

ج: لا . قالوا لبتهوفن لا تلعب بالموسيقى ولا تتغابى. خذ الأمور بجدية أكثر. لأنهم كانوا يعرفون أن عبقرياً يترجّل بينهم. كان نجاح باخ مرهوناً بالبقعة الجغرافية التى عاش وأبدع فيها .. لا ببزج ، كواحدة من أكبر عواصم الثقافة العالمية آنذاك. ومستمعوا الموسيقى فى كونسرت من الكونسرتات أيامها لم يزد عددهم على السبعين شخصاً. وظلوا على عددهم هذا عقداً من الزمن، كانوا يكبرون معاً. واليوم ، فليست القضية قضية التجديد، لكنها نزعة إلى الإنكار والرفض. وهذه النزعة لا تضيف جديداً إلى الموسيقى المعاصرة . أنا الآن كشّاف عضو فى منظمة كشفية Boyscout بلباسها وربطة عنقها الخاصة .أكتب مسرحية وأنا أعرف مُسبقاً أنها خائبة. لأننى أكتب من عصر تاريخى سابق أجهله ولا أعرف شيئاً من خصائصه. عبثاً أحاول، فلابد أن أستند إلى فكرة واهية. وهى أن الموسيقى شئ جميل. قد يكون لمثل هذا النوع الآخر من المعارضين من مؤلفى الموسيقى الحق فيما يذهبون اليه من أن الموسيقى شئ جميل. لكننى لا أركن إلى مثل هذه المناقشات. لأننى لو فعلت فقد أتحدث عن رأيى الذاتى الخاص، وأتغاضى عن السؤال الأهم الذى يجب طرحه وهو .. الوجود الموسيقى نفسه .. حياتها وبقاؤها .على كلٍ، يظل الوجود الموسيقى فى دائرة اللامبالاة فموزارت موجود بدون رأيى الذاتى الخاص.

س: إذن ، هل ندفن الموسيقى؟ وكذلك الأوبرا؟

ج: لا أدعو إلى ما تقول بالضبط لكن لابد لنا من مخرج منذ عشر سنوات قذف الأمريكيون بكل الموسيقى فيالمحيطين الهادى والأطلنطى. ظهر تيار روحى عند أدورنو Adorno واختفى تيار الموسيقى التعبيرية الألمانية الذى كان مسيطراً

والذى دعا منذ خمسين عاماً إلى الكفاح ضد موسيقى السعادة والفرح. والآن لدينا (١٨٠) مائة وثمانون عملاً موسيقياً يمثلون صيغة نغمية لاتعذب الإنسان أو تؤلمه. ذهبوا بعيداً حتى وصلوا إلى الموسيقى الأفريقية وحتى نغمة (طم-طم Tam-Tam) ولا نعرف ما الذى سيظهر بعد ذلك؟ لكنهم لم يجدوا طريقاً آخر يرتادونه غير هذا الطريق.

س: الغريب أن بيتربروك - وهو المعاصر الباحث عن المسرح - قد ذهب هو الآخر إلى إفريقيا.

ج: المسرح شئ آخر تماماً. إذا ما خطا شخص على الخشبة فهذا هو المسرح. لكن إذا غنى شخص، فليس معنى ذلك أنها الموسيقى. وأعود إلى سؤالك. هل ندفن الموسيقى؟ كيف يمكن أن يحدث هذا؟ وأمام مثل هذا الموقف قد يكون من الكوميديا أن نسأل .. هل ستكون هناك أوبرا جديدة؟ لأن السؤال فى الأساس .. هل سيكون لدينا مستقبل موسيقى على وجه العموم؟ أنا أثق فى لحظات التفاؤل. ولذلك أرد عليك وأقول (نعم) فى الحالتين ستكون لدينا موسيقى جديدة، وستكون لدينا أوبرا جديدة أيضاً، ولو من أجل هذه الجماهير التى ظلت لخمسين عاماً تشترك فى اشتراكات دور الأوبرا عندنا لتشاهد أوبرا (لوهنجرين) هى وأولادها من الأجيال القادمة . ولو كان الأمر بيدى لكتبت لهذه الجماهير أوبرات جديدة على الدوام. أما الذين ينكرون الموسيقى فإنهم ينكرون وجودى أنا الآخر وأنا الآن بدورى أنكر وجودهم هم. وإذن فنحن متخالصان متعادلان Quits بعد تسديد الدين والأخذ بالثأر. إذا ما دمر كل منا الآخر فإن الأمر سيكون سهلاً بعد ذلك.

أنت تعرف كم من الأصوات يمكن كتابتها لأوبرا من الأوبرات (١٩٨٤م).

*

س: اليوم، وبعد مرور ثلاث سنوات على حوارنا السابق، تبدو الآراء التى تحاورنا فيها أكثر لمعاناً ووضوحاً. خلال هذه السنوات الثلاث تقلدتم منصب مدير دار أوبرا لبودابست الحكومية، وهذا يعنى أنه أصبح ضمن مسئولياتكم اليوم تحقيق القضايا النظرية التى ذكرتموها قبلاً، على مستوى التطبيق والتنفيذ الآن .. كيف ترون مستقبل الأوبرا؟ ثم ما هى المشكلات التى حلت او تغيرت؟

ج: سأكون عملياً واقعياً فى رأيى Pragmatic . لن أتحدث عن سياسة الريبرتوار. التى نمارسها فى الأوبرا إذ من الصعب تقرير ذلك مقدماً. ويبقى السؤال صعباً فى تحديد حجم الأوبرات الكلاسيكية وحجم أوبرات القرن العشرين داخل الريبرتوار. لكن لابد من تثبيت أوبرات الباروك فى الريبرتوار وكذلك الأوبرات التى غابت طويلاً عن خشبة المسرح، مثل أوبرا (الصياد الساحر) [٧٨] لفيبر Weber. نحاول كذلك تقديم أوبرا (الموت الكبير Le Grand Macabre). لدينا فرقة قوية تستطيع أن تقدم كل ما يعهد اليها من واجبات فنية وفى خطتنا ناحية التقدم والتطور أن يعمل مسرح الأوبرا بتقنية عالية، ليس بقدم واحدة وفى غير انتظام. إننا على كل حال مؤسسة فنية تتعامل مع ما يزيد على مائة فنان أوبرالي وأوركسترين كاملين للموسيقى السيمفونية يضمنون مستواً عالياً. وعلينا أن نهيئ ظروف العمل المريحة لكل فنان أوبرالي، وأن نقضى على الفوضى ، وأن نوقف البروفات السيئة التى لا تفيد، وأن نعمل على تنقية الجو العام فى الأوبرا ومعملها الفنى .لن نسمح لأعضاء فرقة

الأوركسترا بالحضور إلى جلسة التدريب وهم فى حالات الحزن والاكتئاب حتى لا ننتظر طويلاً لحظات العمل المخلص. فى اعتقادى أن كثيراً من المغنيين لم يشتركوا فى أعمال فنية لأن أحداً لم يفكر فيهم. كما أن هناك عدداً آخر ممن اشتركوا فى الأوبرات ممن كان الواجب يحتم ألا يصعدوا على خشبة المسرح. والمسرح مؤسسة سلطوية. والسلطة فيه فى يد هيئة من عدة أشخاص. أحياناً قد يكون المسرح ديمقراطياً، لكن الأصل فيه فى النية الصادقة والمقصد الواحد المحدد الذى يصدر عن واحد متخصص يحقق الرؤية الفنية بأمانة فى كل اللحظات. فإذا ما تعدّدت المصالح والأهواء الذاتية والخاصة فلن نصل فى النهاية إلى أعمال أو عروض أو مواسم فنية. وبذلك يصبح الجهاز المسرحى غير قادر على أداء مهمته ووظيفته.

س: كيف يمكن الجمع بين المتطلبات الشخصية لفنانى الأوبرا - وأعنى بذلك ظاهرة الاشتراك بالغناء فى أوبرات عالمية خارج الوطن - وهى نفسها متطلبات خاصة؟

ج: فى خطتى متابعة إرسال كل مغنٍ أوبرالى مجرى إلى العروض العالمية الخارجية. فذلك يتيح الفرصة لشهرة الفنانين كما يدفع بهم إلى التطور عبر الاحتكاك الفنى، وما هو فائدة تعود علينا أيضاً. ليس طبعاً بالطريقة التى يفهمها بعض النقاد حين يكتبون أن جولاش دينش Gyulás Dénes ظهر عليه تأثير ثقافة أوبرا المتروبوليتان ، هذا غباء. فطريقة التمثيل أو أسلوب الغناء فى متروبوليتان ليست أعلى أو أكثر رفعة من طرقنا وأساليبنا الأوروبية. لا توجد أوبرا فى العالم تدانى الأوبرا المجرية بتاريخها وحاضرها، وفى فيينا نفسها لا

يمثلون الأوبرا بأحسن من بودابست ، وأوبرا باريس الكبرى معروفة بسوء التمثيل والغناء فى أوبراتها. لكن ذلك لن يمنعنى من التصريح للفنانين بالسفر للعمل بالخارج إذ يمكن تنظيم ذلك بسهولة قبل بداية موسم الأوبرا بسنة واحدة.

س: لكن دور الأوبرا فى العالم تخطط لثلاث أو أربع سنوات مستقبلية مبكراً. وإذن فكيف يمكن التعاقد مع فنانينا؟

ج: بالنسبة لرغبات العمل بالخارج طويلة الأمد فعبثاً أوافق، لأننى أعرف ما سنعرضه فى أوبراتنا. ومع ذلك فليس هذا أمراً مستحيلاً إذ بالإمكان التوفيق بيننا وبينهم. أما بالنسبة لعروض بعض الأوبرات كما فى حالة الفنانين توكودى إلونا Tokody Ilona، جولاش دينش، بولجار لاسلو Bolgar Laszlo فقد أخبرونى أنه ليس فى نيتهم ترك أوبرا بودابست. فهم يرغبون فى متابعة العمل أيضاً فى بلدهم. لذلك فيجب علينا أن نحقق لهم هذه الرغبة بتمكينهم من العمل بعض الوقت فى الخارج. يختلف الأمر فى الأوبرا عنه فى حالة الرياضة، حينما يتعاقد لاعب كرة مع أحد النوادى فى الخارج، ثم يحضر إلى الوطن فى مباريات المنتخبات. ففنانينا يستطيعون فى كل وقت تأكيد المهنة الأوبرالية فى أى مكان. وأضيف بأن لدينا فنافين وأوبراليين ممتازين لم يسافروا للعمل بالخارج. ونصيب كل فنان للشهرة خارج الوطن مرهون بالوقت والحظ معاً. فقد يسمع الفنان وتتبع ذلك شهرته بالخارج وقد يعمل بالوطن وسط مستويات مختلفة ويصبح مشهوراً كذلك . إن لدينا عروضاً أوبرالية تُمثلُ بالداخل ولا يصل مستواها إلى درجة المتوسط. إن أهم آمالي الذاتية والواقعية أن أصل إلى تحسين هذه الدرجة المتوسطة وتحصينها بالنقاء والأمانة ليشعر بها المتفرج العادى.

س: يبقى إعداد سياسة الريبرتوار، محل التفكير الدائم فى كل موسم.

ج: هو كذلك فى الحقيقة. لكنه ليس تفكيراً سهلاً أو سطحياً ،إذ علينا أن نعرض ما بين ٤٥٠، ٥٠٠ عرضاً للأوبرا فى مسرحى الأوبرا بالعاصمة. والعرض الواحد يعنى إعداد ما وراءه من مغنين ومغنيات وقواد أوركسترا واثنين من الأوركسترا السيمفونى والكورال. لهذا أحاول أن أستند على الاحتياطى من الأوبرات والأوبراليين. عندنا قواد أوركسترا نابهين، لكنهم لم يصعدوا للقيادة الأوركسترالية. ولا حتى خطوا إلى حجرات الملابس بالمسرح . سأنقل بعض أعضاء الكورال الممتازين إلى مغنيين فرديين (سولو Solo) ترقية لهم، حتى أعوض المغنيين الفرديين الذين كبرت سنهم فى المهنة، ليحل محلهم شباب جيد يمكن أن يؤدى بعض الواجبات الفنية الكبيرة والصغيرة. يدخل ضمن خطة الإنعاش هذا التعاقد مع المغنيين المتازين من مسارح الأقاليم.

س: اليست هناك فكرة للعودة إلى نظام العرض اليومى الثابت (أى أن تعرض الأوبرا الواحدة لشهرين أو أكثر فى حالة متتابعة على غرار نظام عرض المسرحيات فى المسرح المصرى - المترجم).؟ فهذا النظام يساعد على استمرارية العرض ويحميه من الترديات الفنية.

ج: لابد من الأخذ بعين الاعتبار مصلحة المتفرج ومصلحة العرض أيضاً. الغريب أن جمهور المجر لا يحب نظام العرض الثابت الذى يجرى يومياً. بل يحبذ نظام التغيير الذى تقدم فيه ثلاث أو أربع أوبرات خلال الأسبوع الواحد، وتتغير الأوبرات فى كل يوم، وهكذا دواليك. فالمتفرج لا يتابع يومياً ما يعرض، لكنه يبحث عن الأوبرا التى يحبها ومتى ستمثل على المسرح ثم يذهب لمشاهدتها. كما

أن هناك الجانب التقنى الآخر وهو الخاص بتنظيم العمل، فإذا ما قدمنا سلسلة من الأوبرات خلال شهر مثلاً، فإن ذلك يعنى ضرورة العودة إلى تدريبات جادة على خشبة المسرح لإعداد الأوبرات التى سندفع بها فى الشهر التالي، وما هو صعب التحقيق للحفاظ على مستوى فنى عالٍ ومرموق. لعل أقرب الحلول إلى الصواب هو، عدم البُعد عن تمثيل الأوبرات لمدة طويلة حتى يتسنى للمغنى عدم فقدان الخصائص والدقائق فى العمل. كما أن اتباع العرض الثابت يخصص للمشتركين الدائمين سنوياً عروضاً لتغطية اشتراكاتهم التى يشاهدون فيه الأوبرات التى حجزوا فيها مقاعدهم مقدماً . وهو تقليد موروث منذ ميلاده فى عصر الإمبراطوية النمساوية -المجرية. هذا النوع من (الزبائن) لا يحبون الاتجاه إلى شباك تذاكر دار الأوبرا لحجز الأماكن أو التسابق عليها . فى المجر يمثل صاحب الاشتراك المتفرج الحقيقى الدائم. أما الحفلات الخالية من جمهور الاشتراكات فإنها تكون مغلقة إما على الجماهير الأجنبية أو جماهير الأقاليم الذين يأتون إلى العاصمة لمشاهدة العروض (فهم الذين يحصلون على تذاكر من الشباك). وهم فى تسابقهم على الأوبرا لا تهمهم كثيراً أية أوبرا سوف يشاهدونها ، قدر ما يهمهم الدخول إلى المكان الذى تكون زيارتهم له أحياناً هى المرة الأولى.

س: طالما لسنا فى حوارنا المتفرج المجرى التقليدى الذى يداوم على مشاهدة الأوبرا. فأى نوع من أنواع التمثيل الأوبرالي تتبعونه؟ التقليدى القديم؟ أم الطليعى الجديد؟ حسب تفسير فيشر إيفان الذى اتبعه عن (مركزية الدراما

ومركزية الإخراج). وهل يمكن العمل أو قبول النوعين حسب رأيكم؟ لكن الخلط بينهما حسب ظنى هو الخطر بعينه. ثم ، اليس فى الانحياز لنوعية الطليعى الجديد مجازفة أمام الجماهير التقليدية القديمة؟

ج: أنا أُفضّل أن يصبح التعبير (مركزية الموسيقى ومركزية الغناء ومركزية المسرح). على هذه المصنفات الثلاثة يمكن لنا تحديد النوعيات فى الأوبرا . سأحاول أن أوضح ما أقصد اليه. مثلاً، سوف نعيد إحياء أوبرا (تريستان إيزولدا) بهدف العمل على مركزية الموسيقى. فبرغم الواجبات الملقاة على عاتق المغنيين فإن مشكلة الأوبرا هى فى تحقيق هذه الأوبرا على خشبة المسرح ، وفى العرض الساكن غير المتغير. هذه المشكلة تتحدد فى العزف الموسيقى وفى اللغة المميزة وفى الأسلوب Phraseology، ثم فى تحقيق أهميات الموسيقى الفاجنرية. أما فى مصنف مركزية الغناء ، فقد قدمنا أوبرا (بولين أنّا) Boleyn Anna منذ وقت قريب. أنا لا اعتبرها دراما جيدة تماماً، مع أنها من زاوية تاريخية الموسيقى عمل جذاب. فهى تستعمل طريقة تنظيم الألحان فى اقتراب من الدرامية المسرحية، كما تستعمل أجزاء نغمية لحل مشكلات الريسيتاتيفو. لكن ما قدمه دونيزيتى Donizetti [٧٩] من جهود فى هذه الأوبرا كان قليلاً جداً إذا ما قارناه بما قدمه بعد ذلك فى أوبرته (جرعة الحب) أو (دون باسكوال). مع أنه جاء بعبارة غنائية غاية فى الصعوبة وتحتاج إلى غناء فردى مقتدر. وفى رأيى أنه يحل مشكلة العرض بطريق الخطأ. فبينما تنساب اللغة الإيطالية تحكى قصة تثير الانتباه، فإنه يحلل المعضلة بخشبة مسرح مجهزة ومرئية بإخراج جيد، وببطلين مغنيين يحملان عصب العرض الأوبرالي على كتفيهما.

وأثق فى أن المثال الثالث، والذى يتعلق بمركزية المسرح، يتجسد فى أوبرا (زواج الحلاق) الذى أخرجه سيناتار ميكلوش والذى سار فيه إلى أن وجهة النظر التجديدية ستكون مقنعة قطعة رائعة من أرق أوبرات موزارت التى يمكن معها إبداع الموسيقى والغناء والإخراج على المسرح فى مركزية للمسرح. والغريب أن هذه العناصر الثلاثة (الموسيقى، الغناء، الإخراج) تتألق ، ومعاً فى وقت واحد.

وتنتمى كذلك أوبرا (ماريو والساحر) لفويدا يانوش Vaida Janos إلى مركزية المسرح، فعنصر التمثيل فيها هو الأهم من بين العناصر فى التعبير البصرى Visual على الخشبة لإيصال الموسيقى إلى أفكار توماس مان Thomas Mann والي كلماته التى تحتاج بالضرورة إلى لغة مسرحية خاصة، وإخراج مسرحى واع. أما ما حدث من أسلبة حادة فيها فقد شابها بالخطورة. لأن تعبير (الطليعية) الذى يقترب من إخراج ليوبيموف لأوبرا (دون جيوفانى) لم يكن ساعتها من الممكن قبوله أو الاطمئنان اليه. وقد حققت دون جيوفانى نجاحاً ساحقا على مستوى الجماهير التقليدية صاحبة الاشتراكات والجماهير العادية أيضاً. بيد أن الفرق كان كبيرا بين عرضى أوبرا هونيودى لاسلو Hunyadi Laszlo [(٨٠)] ولتسمح لى بالرأى بأنه كان من أسوأ عروضنا - وبين عرض دون جيوفانى من ناحية الأسلبة والتجديدية. فإذا ما جاء رجل يحتضر مرتميا على أرض خشبة المسرح، فإننى كمتفرج لن أصدق أن هذه أوبرا، ومع ذلك فهى أوبرا فى الواقع. فى رأيى أن طبيعة الموضوعات فى الأعمال الفنية هى التى تفرض الأمور وتقررها. وهى التى تحدد إلى أى مدى يمكننا استعمال التجريب فى الإخراج الأوبرالي. والي أى حد يمكن تفسير المضمون الدرامى الأصلى لشكل الأوبرا، من أجل السير فى طريق التجديدية.

نشـاهـد فى أوبرا (دون جـيـوفـانى) وأوبرا (زواج الحـلاق) نوعـاً مـن الأوبرا المكتوبة موسيقياً كتابة صارمة .. كتابة درامية موسيقية تكتف يد المخرج عن العبث بشئ ما. وأشك أن بالاستطاعة فى مثل هذه الأوبرات البدء بالتجريب أو التجديد، كما هو الحال عند أوبرا (توراندوت) بإخراج الألمانى جوتز فريدريش، التى تقبل التجريب، وبالضرورة، حتى لا تقدم نسخة بالكربون من بوتشينى. رغم أن الجمهور الألمانى كان قد تعود على الشخصيات التى تقفز على المسرح ذهاباً وإياباً، وبالأزياء الموحّدة، وبحركات فوضوية غير منتظمة بما يحسه ويلحظه الجمهور المجرى على الفور، إذا شاهد المغنى الحبيب ولم يضع يده على قلبه أثناء غنائه آريا الحب.

س: الأسلوب، وطبقة المشاهدين. هل يؤثران فى الأوبرا؟ وكيف حال التأثير فى أوبرا أركل الواسعة الأرجاء؟

ج: أتوق إلى عرض أوبرات شعبية فى مسرح أوبرا أركل. فى القريب العاجل سنعرض عليه أوبرات نابوكوّ [٨١]، هارى يانوش[٨٢]، توسكا، وكذلك باليه لرانكى جيرج Ranki Gyorgy .

أما فى مسرح أوبرا بودابست فسوف نعرض أوبرات (زواج الحلاق، ديدو وإينيست Didoand Aeneast، ماريو والساحر، تريستان). لا أحب أن يجرى الغناء باللغة القومية القديمة الرصينة وبخاصة فى الأوبرات ذات موضوعات النقاش والحديث والمحادثات Conversational، حتى تفهم الجماهير ما يتفوه به الممثلون - المغنيون من حوار وكلمات وأغان. أعددنا ترجمة جديدة لأوبرا (توسكا) من أجل نفس الغرض أعدّها بورانى فرانس Baranyi Ferwenc. نحن

عادة ما نتصارع كثيراً مع الترجمات لأن لغة الترجمات القديمة قد ماتت منذ زمن طويل.

أما أوبرا (نابوكو) فسنقدمها باللغة الإيطالية، لكننا سوف نعرض ترجمة مجرية على شاشة مُعدّة لهذا الغرض. ونعد نفس التقنية لترجمات الأوبرات التى نمثلها بلغاتها الأجنبية الأصلية فى دار مسرح أركل، وهى تقنية موجودة ومستعملة فى دور الأزبرا العالمية. وغريب أن مسرح أركل يتمتع بصوتيات جيدة Acouatics توضح الاستماع والسمعانية لكل المشاهدين على اختلاف زوايا أماكنهم. ويفضل قواد الأوركسترا العزف هناك. لعل سبب ذلك أيضاً يعود إلى ضجة الجماهير التى تصفق تصفيقاً حاداً (بنى مسرح أوبرا أركل فى ٧ ديسمبر ١٩١١م ليستوعب أكبر عدد من الجماهير يصل إلى عدة آلاف - المترجم). لا تعتقد أن ذلك يحدث فى الأوبرا المجرية (هارى يانوش) وحدها. بل إنه يحدث فى أوبرا (اللمباردين) أيضاً. إن مبنى الأوبرا الكبيرة القديمة (أوبرا بودابست) بمعمارها الفخم العتيق يعكس علىالمتفرج نوعاً من الجمود الأثرى التاريخى. عندما نقلنا عرض أوبرا (دون جيوفانى) من أوبرا أركل إلى دار أوبرا بودابست القديمة، اصطدمت النظّارة عند ظهور مشهد (الإصطبل) على المسرح العتيق، فى الوقت الذى استقر فيه هذا المشهد استقراراً رائعاً على خشبة أوبرا أركل، وفى انسجام تام مع خشبة المسرح وواجهته، الأمر الذى لم يكن بالإمكان تحقيقه فى دار الأوبرا القديمة، لإبراز مشهد (إصطبل) وسط فخامة قصر أوبرالي.

س: اليس فى خطتكم بين الحين والحين دعوة كبار المخرجين العالميين ممن يستطيعون تقديم نماذج للإخراج الأوبرالي ؟ مخرج يؤثر بقوته فى المغنين،

ويساعد على تفتيت فكرة الجمود التى تعترى وتستقر فى نفوس الجماهير التقليدية فى الأوبرا؟ وتقدّم نزعة تساعد على اكتشاف محاولات الإخراج المحلية المتأنية؟

ج: أنا معك فى كل ما تقول. المشكلة أنه يجب التخطيط لكل هذه الآمال العريضة. أردت دعوة هارى كبفر من ألمانيا لأوبرا (تريستان) لكن يجب الاتفاق معه بسنوات قبل العمل. من الممكن أن تكون أوبرا (الصياد الساحر) بين أوبراتنا الجديدة هذا الموسم بعد غيابها طويلاً. ولهذا أفكر فى دعوة مخرج ألمانى لإخراجها. تبقى قضية الانحياز للأوبرا الألمانية، وهذا حقها علينا ثم تبقى مشكلة اقتصادية .. وهى مشكلة تحويل المال والتمويل المالي. كم سيطلب المخرج لإخراجها؟ أعلم أن جوتز فريدريش يتقاضى ثمانية ألف مارك ألمانى (غربى!) لإخراج الأوبرا الواحدة فى نيويورك. أظنه سيطلب مبلغاً أقل منا، هذا إذا كان سيوافق أولاً على الحضور . كما إننى أتحرج كثيراً عندما أدعو فناناً للعمل لأن لديه وقت ضائع، أو لأدفع له. لابد لنا من التفكير بعمق وبجدية فى موقف تمثيل الأوبرا المجرية هذه الأيام. ومن الذى يمكنه المعاونة بالخصائص الجيدة والمعرفة الفنية المتطورة التى تعود بالجديد والأصيل على فن الأوبرا .فى ظنى أن إخراج ليوبيموف لأوبرا (دون جيوفانى) كان لقاءً فنياً خالصاً من كل مصلحة أو مادة. فمن الوهلة الأولى للعرض نحس بأن جهود بيكيش أندراش لليوبيموف، تمركزت فى حل عدة معضلات كانت تحدد مخرجى الأوبرا المجريين وتشل أفكارهم، وهو ما يظهر فى عرض أوبرا (بوين أنّا) وبهذه المناسبة أقول، ليس بالضرورة أن يكون ممثلو المدرسة الألمانية على قدر كبير من الجمود بالنسبة لنا. بل على العكس .

إنهم يقدمون أعمالاً إخراجية ناجحة لكل الظروف والملابسات .أنا أحبذ دعوة مخرجين عالميين حتى نغير أنفسنا بأنفسنا لماذا التمسك بمغنيين مجريين؟ وبقواد أوركسترا مجريين.. ولماذا مخرجون مجريون يمسكون بأيديهم وحدهم مستقبل فن التمثيل الأوبرالي المجرى؟ إن ما فات قد فات، وما بقى فلابد من تغييره والوصول به إلى نقطة التبديل والتطوير.

س: أثناء الحوار ، أثنيتم على الأوبرات الكلاسيكية الرصينة وهى الأوبرات التى عرضت على مسرح أوبرا بودابست أثناء إدارتكم للأوبرا. هل ستتابعون هذه الكلاسيكيات؟

ج: أنا أعتقد كثيراً أنه بالرغم من دعوتنا للأوبراليين العالميين الأوروبيين من مغنيين وقواد أوركسترا ومخرجين، فإن دار الأوبرا القومية المحلية تستطيع أن تعطى لروح الحياة المجرية أكثر من أوبرات مثل ترافياتا وزواج الحلاق، والتى هى كلاسيكية أيضاً. ولعلنا لا نستطيع من ناحية الفكر وإيقاظ الفكرات المسرحية وإبراز التألق المتوهج، تقليد المسرح الصغير ذى الأعداد المحدودة والإمكانات المتعددة. نحن نعمل فى الأوبرا فى حدود مناظر ومخازن محدودة. ونجد اليوم موضة تستهدف عرض الأعمال الخفيفة ومحدودة التجهيزات، مثل أوبرا (بوين أنا). ولكنها أعمال ضعيفة خفيفة الوزن سرعان ما تندثر تحت التراب. فإذا ما عرضنا مثل هذه الأعمال فلابد من الكشف عن شئ فيها. فى رأيى أن إخراج بيكيش آندراش لأوبرا (ترافياتا) قد أضاف كثيراً إلى خصائصها الكلاسيكية. لا نريد أن نبقى فقط عند حد رغبات الجماهير لإرضاء مزاجها تسلمت عدة رسائل من جماهير ساخطة على الحيل المسرحية فى العروض الأوبرالية . لكن

يمكن مناقشة كل هذه الآراء وتحليلها. لقد دفعت هذه الدعوات والآراء الساخطة إلى سعادة كبيرة. كم سيسعدنى أن تزداد جماهير الأوبرا، لتزيد معهم اعتراضاتهم ويرتفع مدى سخطهم، لأنه يعنى أنهم شاهدوا شيئاً لم يكن يتوقعونه ولم يكن فى الحسبان. هناك كثير من الجماهير على هذه الشاكلة فى أيامنا هذه.. كثير من الجماهير التقليدية لا تنتظر منا أكثر من أن نمسح الغبار عن أوبرات أخرجها نادشدى كالمان وأولاه جوستاف. يا ليتنى أستطيع تنشيط آفاق هذه الجماهير وتفتيح رؤاها ليتقبلوا تقديم الأوبرا بطرق كثيرة أخرى.

بيتر بروك Peter Brook

الإصلاح قليل

- السؤال من المؤلف..

فى كتابكم المعنون "المساحة الفارغة" أطلقتم تعبير المسرح الميت على الأوبرا الكبيرة، فقد كتبتم "لابد من تغيير كل شئ فى الأوبرا . لكن بوابة حديدية تحمى الأوبرا من التغيير". أعتقد أن رأيكم يستند على خبرتكم التى خبرتموها كمخرج أوبرالي منذ خمسة وثلاثين عاماً مضت فى مسرح (كوفنت جاردن Covent Garden). اليوم .. كيف تتذكرون الكوفنت جاردن؟

- الجواب .. بيتر بروك

مخرج إنجليزى معاصر

يسعدنى أن أذكر لك أن كتابك الذى كتبته عنى وأرسلته إلىَّ قد لخص - وفى دقة- سنوات حياتى فى مسرح كوفنت جاردن .فقد وصلت هناك إلى عالم خاص كان مسلياً لى من بعض وجهات النظر. أما من وجهات النظر الأخرى فقد كان عالماً رهيباً . رهيباً لأنه فى مقابل النيات والمقاصد الحسنة من ناحيتى، فقد اصطدمت ببوابة أقامتها المتناقضات فى وجهى، بل فى كل المجتمع كذلك . بدأت أحلل عالم الأوبرا وانقصم ظهر هذا التحليل أمام نظام التحليل النقدى للأوبرا فى المائة والخمسين سنة الأخيرة. وحينما نتكلم عن النظام فإن ذلك معناه أن طريقة معينة تؤثر فى طريقة معينة أخرى. وهذا شئ آخر كذلك، لأنه يتعلق

بتصميم نظام عالم آخر. هذه العلاقة التى توضح تكملة نظام لآخر، أو مواجهة نظام لنظام آخر وفق علاقة ما، تحدد القوة أو الضعف أو النشاط لحالة هذه العلاقة. ومناط القول فى هذا الموضوع هو النظام العلائقى العامل. والأهم هو عمل خصائص هذا النظام من عدم العمل . إن نظاماً مكتملاً يعمل فى ظروف طبيعية، يجب أن يكون عمله محصلة بفعل الواجبات الملقاة على عاتقه، وعاملاً مساعداً على إبراز الهدف المنشود. لكن النظام فى كوفنت جاردن يعمل بطريقة معاكسة. فبينما كنت أحاول تجسيد الأهميات فى أساس العمل الفنى الأوبرالي، كان نظام العمل يقذف بالعقبات والمعوقات الجديدة والسيئة على السواء. أنا الذى خرجت من "التصميم والبنية الفنية" لأكتشف كل هذه العقبات. ساعدنى على ذلك أننى لم أعمل كمخرج متدرب على إخراج الأوبرا، كما كنت فى المسرح الدرامى، حيث اعتدت على حرية الإخراج مستمتعاً بالانتماء والعمل الحقيقيين فى رحاب المسرح . كنت عضواً وقيادياً فى مسرح كوفنت جاردن. وقد وضع ذلك يدى على كثير من حقائق غير مشكوك فيها. أصدروا قراراً بإدارتى للعمل الفنى ومسئوليتى على كل الشئون الفنية للعرض الأوبرالي. وكان ذلك يعنى أن أعمل يومياً مع مدير الأوبرا ومدير الموسيقى، إضافة إلى حضور المناقشات والاجتماعات. ثم بعد ذلك عرفت الإخراج الأوبرالي ، هذه القوة التى تسيطر عليها من أعلى سلطات المادة والغرور والطموحات.

س: سمعت أن أريش كليبر Erich Keleiber قد أعاد إخراج أوبرا (زواج الفيجارو) فى لندن بعد ثلاث سنوات من إخراجكم. هل يعنى هذا أن المخرج الأوبرالي فى الدرجة الثانية من العمل الفنى فى الأوبرا؟ بعد قائد الأوركسترا

الذى يمثل المكانة الأولى- باعتبار عدم وجود الشخصية التى تخلق التأثير التناغمى المتناسق بين العين والأذن؟ وإذا كان ذلك صحيحاً، فما هو رأيكم -إذن- فى مخرجين مثل فلزنشتاين وفيلاند فاجنر وأعمالهما فى خمسينيات القرن؟

ج: أعشق فلزنشتاين بلا حدود، أصبحنا صديقين حميمين. شاهدت كثيراً من أعماله الموسيقية، وفى رأيى أنه أحسن من يخرج العروض الأوبرالية فى القرن الحالي، وفى براعة فائقة، لأنه عرف معنى الدراما الموسيقية فى الأوبرا. فالموسيقى والدراما تعيشان معاً، كما أن الجانب النظرى يشير إلى اهتمام قائد الأوركسترا بالدراما، تماماً، مثل اهتمام المخرج الدرامى بالموسيقى مع أن الحقيقة فى التطبيق ليست على هذا المنوال، كيف؟ فالموسيقىّ وسط تركيزه المفرط على فكرة واحدة Monomania يميل إلى حذف أو إهمال الأفكار الأخرى. مثل موقف المخرج حينما يكون أحادى المس Monomanic. يمكن أن أشرح ذلك بالتفصيل حتى أكون مفهوماً. فالموسيقىّ يحدد الموسيقى كعالم تام وكعالم عينى ملموس مدرك بالحواس Concrete. فعالم الصوتيات عنده لا يكون عالماً مُكملاً أو متمماً لصورة العالم. لأنه هو نفسه عالم مكتمل. لذلك فكثيراً ما يحدث ألا يظهر قواد الأوركسترا مشاعرهم الداخلية المبالغ فيها ألا يظهر ناحية الصورة الشعرية الدقيقة للمشاهد الأوبرالية . و الفن عادة ما يكون سريع الاستجابة Responsive للمشاهد الأوبرالية والصور المسرحية وفى قوة. بينما نجد كثيراً من قواد الأوركسترا العاجزين عن الرؤية وعديمى الاستشعار الحسى تجاه هذه المشاهد والصور. وبكل بساطة، فهم لا يستطيعون التفريق بين اللون الجميل واللون القبيح، بين الإضاءة الجيدة والإضاءة السيئة، بين خشبة المسرح

المقبولة وخشبة المسرح التافهة المضحكة. إذ هم يدبرون كل شئ فى فن الأوبرا استناداً إلى مهنة مائلة ولغة منحرفة موروبة Cant مستحضرة من مخزن التاريخ، ومن إجابات مصنعة ومجهزة قبلاً نبعت من الماضى السحيق. ولذلك فليست عندهم إجابات على أسئلة العصر وقضاياه. لا أدّعى بأن كل قائد أوركسترا هو من هذا النوع. لكن ذلك ينطبق على غالبية الموسيقيين. ومع ذلك فهم كإنسانيين يتمتعون بحساسية شديدة فهناك بعض العلاقات المتشابهة فى الإنسانية. من بين الأطباء من هم موسيقيون أيضاً أطباء يعزفون جيداً على الآلات الموسيقية المختلفة. والظاهر أن هناك علاقة بين إنسانية ومشاعر كل من مهنتى الطب والموسيقى .لكننا من النادر أن نعثر على موسيقى مصوّر زيتى، أو موسيقى فنان تصوير فهما لا يتقابلان أبداً. لا أدعى بأن المخرج أكبر من الموسيقى. لكن حساسية المخرج تعنى شخصاً قادراً على فهم وإيراد تشكيلات وأشكال مختلفة تمتلئ بها الحياة بكل جوانبها، وهو قادر على إبرازها وتصديرها إلى الجمهور، وفى عدة صور مختلفة. وهذا ما يُكوّن المخرج ويجعله مخرجاً. وتدخل ضمن مهمة المخرج الجيد مهمات ووظائف وواجبات الممثلين والألوان والعبارات والكلمات والأصوات. وبنفس الأهمية والمعيار الدقيق فى كل من العبارة اللفظية الحوارية والعبارة الموسيقية. لذلك فليس من المستغرب فى حالة فلزنشتاين الذى وهبه الله مهنة رجل المسرح أن يوحد التوكيد ويخرج التكثيف فى وحدة واحدة جاءت بنوع الدراما الموسيقية التى اشتهر بها، وبسيطرة قائد الأوركسترا فى دار الأوبرا.

أما عن فيلاند فاجنر فأنا لا أعرف الكثير عنه. أنا أكره فاجنر الكبير ولا أحب موسيقاه. ولم أشهد طوال حياتى عرضاً واحداً فى مسرح بيرويت، كما أننى لم أشاهد عروضاً لفيلاند فاجنر كذلك.

س: أذكر أنهم اتهموك آنذاك بأنك تسرق أنظار الجماهير . أولاً: هل يوجد مثل هذا التعبير؟ وثانياً: ما هو الشئ فى عرض الأوبرا الذى يشد نظر الجمهور ويبعده عن العرض الأوبرالي ذاته؟

ج: هذا سؤال ذاتى Subjective وغير موضوعى، لأن .. ما هو هذا الشئ الذى يشد نظر متفرج؟ ولا يشد نظر المتفرج الآخر؟ تضايقنى دائماً الأشياء القبيحة والغبية. عندما ذهبت للمرة الأولى إلى استراتفورد لإخراج أول مسرحية لى فى إنجلترا لم تكن هناك الثورة التى يسمونها الآن ثورة استراتفورد. هذا الغباء والتعلق بالجذور قد أدى بالعرض إلى فقدان التأثير وعدم اهتمام الجماهير به. وبخاصة فيما يتعلق بالتمثيل الشيكسبيرى. لم يكن شعورى أنا وحدى فقط، بل كان ذلك شعور كل جيلى ايضاً. يجب أن أذكر أن شيكسبير بد غبياً لأن ممثلين أغبياء قاموا بتمثيل شخصياته، ليلعبوا الحقيقة بلا رصيد أو تصديق، ووسط ديكورات وأزياء تقليدية وقبيحة أيضاً. وأقصد بالقبح هنا القباحة بكل معانيها ولست فى حاجة إلى التدليل على أن القباحة ليست لها علامات أو أمارات قومية، فالقباحة هى القباحة. والثورة المسرحية التى مر عليها الآن ثلاثون عاماً فى استراتفورد - وكنت واحداً من مشعليها - لم تقف عند حد تعديل وإبداع كيفية تمثيل الشيكسبيريات وحدها فى إنجلترا، لكنها امتدت إلى أماكن أخرى من العالم، والي الجمهور والنقاد أيضاً . والثورة تعنى

تغيير الحالة الراهنة وتخطى النقص الفكرى وملء غياب الشاعرية الناقصة أو المفقودة. وعندما حدث ذلك ارتفعت فوراً شهية الجماهير إلى العروض الجديدة، وتحمس النقاد لكتابات جديدة، وعمر المسرح بجماهير رفعت من أعداده ومرتاديه ولكل هذه الأسباب قاطبة أعتبر التجربة الثورية للأسلوب الشيكسبيرى الجديد نقطة انطلاق صحية ونافعة لموقف الأوبرا المعاصر. لأن وضعية وموقف الأوبرا الآن يشبهان إلى حد بعيد موقف شيكسبير فى المسرح الكلاسيكى منذ خمسين عاماً مضت. فالقياس يشير إلى ما كان يحدث فى الماضى، يشرح لماذا؟ وكيف؟ ثم كيف يجب أن نفكر ليحدث جديد اليوم. علينا أن نقيم مقارنة بسيطة بين الحالتين، لنعثر على نفس الأسباب فى الأوبرا. وهى نفس الأسباب التى كان عليها شيكسبير ودرامات شيكسبير فى عام ١٨٨٠ .

س: كيف عملتم مع سلفادور دالي فى تجهيز خشبة المسرح فى أوبرا سالومى (Salome) ؟ [٨٣].

ج: سؤالك يحدد ما يلفت النظر . بكل بساطة أجيب، الموسيقى هى نقطة البدء والانطلاق . فيجب الاستماع إلى موسيقى ريتشارد اشتراوس باعتبارها دراما موسيقية . ومن الضرورة تماماً الإنصات إلى الموسيقى ، والإنصات إلى كلمات وعبارات أوسكار وايلد. وبعد ذلك انطلقت من ذاتى . تكونت نقطة البدء من الذات عندى بعد إخراجى لأوبرا (كارمن) وبمعنى آخر، إن موضوع الأوبرا يكون هو الموحى والملهب والمثير للمؤلف الموسيقى. فالبداية عنده يجب أن تبدأ فى التفكير فى الموضوع وليس التفكير فى الموسيقى. واحد يقدم له موضوعاً أو هو يجد موضوعاً لنفسه ، ثم يوحى هذا الموضوع له بالصور الموسيقية المناسبة.

فيما يخص (سالومى) فالقصة ليست هينة أو بسيطة، بل على العكس وبحسب عبارات وايلد فهى قطعة ثرية فى اطراد، كتلة متشابكة من خيوط سيريالية، ألهبت حماس اشتراوس بالغنى والشهوائى والمنحط من الأفكار الموسيقية. فإذا لم نبحث عن المناسب من خشبة المسرح لهذه الصور ونعوتها، أو بمعنى آخر إذا لم ننتبه إلى ما فى الصور من مضامين، فإننا نصل إلى صورة من الطبيعية المبتذلة التافهة. هذه الطبيعية التى تصلح لكثير من الأوبرات الواقعية مثل حياة البوهيميا. شاهدت هذه الأوبرا مرة بمناظر مستقبلية، فأحسست أن الفصل الأول خائن للصورة الفوتوغرافية لباريس فى القرن التاسع عشر الميلادى، وخائن للموسيقى فى الوقت ذاته.

أما فى (سالومى) فالوضع على العكس، إن أى تفسير للديكور يؤدى إلى مجابهة وتضاد مع الموسيقى. ويكاد الموقف يشبه واحداً يعد توضيحاً لكتاب أوسكار وايلد. وهنا يجب البدء من العقل، تماماً، كما نحس عند شاجال Chagall [٨٤] بالردود التى تثيرها لوحاته ورسوماته فى توضيحاتها للكتاب المقدس. نفس الشئ يحدث حين تتبع خشبة المسرح الصورة اللغوية التى تحتلها الموسيقى. كان علىّ أن أطيل التفكير فى من يقدر على تحقيق النتائج فى الفقسة والحضنة الواحدة لهذه الصور الخيالية البصرية فى الأوبرا، والقادر على هذا الأمر السيريالي الفظ. وكان طبيعيا أن أتجه إلى سلفادور دالي. فقد عملنا معاً بكل جدية حيث قدم ديكوراً جميلاً ذا خاصية رائعة. تلاحمنا فى انسجام فى مقر عملنا ببيت دالي فى أسبانيا. وعندما جاء زمن المعركة طار دالي إلى مدينة باريس على ما أظن، ولم أره بعد ذلك علماً بأن المناظر والديكورات المسرحية -

حتى لو كانت رسماً على الورق- فإنها عادة ما تكون فى حاجة إلى التعديل والتنقيح على خشبة المسرح وعلى أجساد الشخصيات التمثيلية. فكل شئ يكتسب شكله النهائى فى مكانه النهائى، وخاصة الأزياء. يمكن رسم المناظر لكن الملابس لا تنتهى إلا بوجودها على أجسام الممثلين. وقد افتقدت هذه العناصر سلفادور دالي وغيابه عند بدايات العمل على خشبة المسرح. لم يكن دالي هناك ليدافع عن مناظر وأزيائه حتى جاءت المناظر والأزياء فى غير لمعان أو إثارة انتباه، وفى ميزان ناقص عما تخيله هو عند الرسم التخطيطى الأول. كتبت له فى قاديس Cades (مدينة فى أسبانيا، تسمى القاضى بالعربية) غير أنه لم يكن ليرغب فى إعلان اسمه مقترناً بالعرض. وعندما أرسل برقية رداً على ما كتبته له يطلب أن أنسب ما فعله هو إلى اسمى، كانت حاجتى لخرتيت أكثر من حاجتى له. هكذا انتهت قصتى مع سلفادور دالي.

س: أعود إلى موضوع آخر رغم اتصاله بما سبق من نقاط. هل من الضرورى لمخرج الأوبرا المعرفة بقراءة البارتيتورا؟

ج: نعم ضرورى .. ولكن ليس لكل أجزاء البارتيتورا. وليس على صورة قراءة الموسيقى لها. لكن عليه أن يعرف قراءتها فى كل الأحوال تماماً كما لا يستطيع مخرج الإخراج بلغة أجنبية لا يعرفها. تنجح أحياناً بعض عروض الأوبرا، حتى رغم عدم تفهم اللغة تماماً، لكن ذلك لا يكفى لنفترض أننى أخرج عرضاً مجرياً وتساعدنى عناصر مثل الحدس والبديهية على الفهم أحياناً. لكننى فى نهاية الأمر سوف أصل إلى مرحلة التسجيل الالي الميكانيكى. لأننى أتعامل مع ممثلين أعجز عن فهم لغتهم. ويرتكن المخرج فى هذه الحالة إلى السماع . لكن كلما كانت المعرفة محددة ومادية وعينية، كان ذلك أفضل وأجدى.

أما فيما يخص الموسيقى - وهو ما يتعلق بسؤالك المطروح - عن ماذا يُسقط الانتباه فى خشبة مسرح الأوبرا؟ فأرى أنه من المهم للغاية أن يكون كل من المخرج وقائد الأوركسترا والمغنيين والمغنيات على علم تام بالتعبيرات الموسيقية والتعبيرات الأوركسترالية وعلاقتهما بالدراما. وهو ما يتطلب دراسة حذرة وعناية دقيقة. فأحياناً ما يُعبر الأوركسترا عن داخل شخصية من الشخصيات، وأحياناً ما يُعبر عن داخل شخصية أخرى من نفس شخصيات الأوبرا، كما أنه يُعلق فى أحيان ثالثة عن شخصية أخرى أو يلخصها تلخيصاً من وجهة نظر الجمهور. فإذا لم يكن الجميع (ممثلون ومغنيون ومخرج ومغنيات وقائد أوركسترا وكورال - المترجم) على علم تام ووضوح بالاختلافات الدقيقة الرفيعة لهذه المواقف، فإن ذلك يقود إلى لحن حركى راقص يبدو فيه الأوركسترا عازفاً لقشور سطحية تستقرئ وتستميل حركات الرقص ولا أكثر من ذلك. وهو ما يُذكرنا بأوبرات القرن الثامن عشر الميلادى والالتصاق بأشكالها. فإذا ما أمعنّا النظر جيداً، عثرنا على مثل هذه الصور فى عرض (دون جيوفانى). مع أن ذلك لا يعنى أن دون جيوفانى يضع يده على حركة القرن الثامن عشر، بقدر ما كان باستطاعته أن يبرز ما يبعث بقلبه من مشاعر وهو محترق بعامل الغيرة التى تأكل قلبه وعقله معاً. فكان من الأجدر أن يمثل بطريقة تختلف عن طريقة غنائه. إذن فلابد للمغنيين أن يحترموا "ما تحت حوار" الأوركسترا. وهو موقف يتشابه مع موقف ممثلى الدراما. فالممثل يجب أن يفهم ما خلف الكلمات والحوار من معان فى الدور المسرحى، وإلا فلن يستطيع التمثيل أو الدخول تحت إهاب الشخصية، أو يصبح دوره كالأخرس تماماً. وكذلك الحال بالنسبة للمغنى الذى يستكشف بالضرورة ما خلف العبارات الغنائية من معان حتى يقدم الحياة

السفلى (التحتانية) للحوار والمتصلة اتصالاً وثيقاً بالشخصية المسرحية أو الأوبرالية ذاتها. وهو ما يمكن بالتدقيق الحصيف العثور عليه فى سهولة عند الأوركسترا. وإذن، فمن المهم بمكان للمخرجين وقواد الأوكسترا أن يستوضحوا هذه المهام والوظائف الفنية لأعمالهم. وأن يقيموا تناسقاً وانسجاماً بين المغنيين وبين ما يصحب غناءهم من حركات وإيماءات. فإذا لم يكونوا عارفين بهذه الأمور، فالمخرج قد ينصح أو يوجّه إلى حركة قد تصرف نظر الجماهير عن المغنى - الممثل، لأنه يشرح الموسيقى بمصاحبات حركية وإيمائية تبعث اضطراباً لا يناسب الموسيقى. بينما فى حالة قائد الأوركسترا، فإن الانفصال عن الجمهور يحدث عادة إذا ما لجأ القائد إلى توكيدات وضغوط وتفسيرات غريبة عن الموسيقى. وساعتها، فإن الممثل - المغنى سوف يتحرك فى غير حرية أو طبيعية. كل هذه الحالات لا تقود إلا إلى قشرة الفكر الأساسى، والي موقف يؤدى إلى لفت النظر أو إلى عدم لفت النظر والي الضغط على أشياء أو التقصير فى تحديد أشياء أخرى، أو العكس. والحل السليم هو البحث، ومن ثَمَّ العثور على التعبيرات الأوركسترالية والغنائية ومعانيها، وفى اتصال ربط بالقصة الأصلية وجوهرها.

س: وإذن فهذا يعنى أن أسلوب العرض الأوبرالي، والموسيقى، والقصة، وبمعنى آخر البارتيتورا والليبرتو جميعاً يحددون الأمر تحديداً دقيقاً. لكن ما هى علامات هذا الاتصال وهذه العلاقة عن قرب؟

ج: قلت عدة مرات أوبرا (كارمن) كانت الدور الأول فى لعبة الشطرنج عند بيزيه عندما قرأ رواية ميريميه. وقد حدد بيزيه كل فكره وتصوره رغم بدئه مؤخراً فى كتابة الليبرتو بطريقة معقولة، وبعد اجتماعاته بكل من ميلهاك وهيلفر. ومن وجهة نظرنا فقد كانت العودة إلى ميريميه واجباً مشوقاً. لم تكن العودة فهمًا أو تفسيراً أكاديمياً بقدر ما كانت الانطباعة الأولى التى خرجت منها تقليدية بيزيه، فإذا ما فحصنا فى دقة أين أوحى الليبرتو للمؤلف الموسيقى؟وأين لم يوح. فإننا عادة ما نصل غالباً إلى أن الكلمات والحوارات غير المقيدة أو المطلقة Unbounded هى التى تحدد الخط الموسيقى كما فى كارمن وكما عند موزارت. إلا أننا بجانب ذلك نعثر على الجانب النفسى للشخصية المسرحية فى الخط الغنائى، لأن المؤلف الموسيقى يلاحظ فى حساسية شديدة الحوار المكتوب، ولذلك فهو يحاول التعبير عنه بالخطوط اللحنية والغنائية.

س: أنت تعتقد أن مفتاح التمثيل الأوبرالي الحديث يكمن فى الليبرتو؟ أى لابد من العودة إلى الأصل والي الجذور، كما عاد مايرهولد إلى بوشكين .. إلى الدرامات المسببة للآلام والمعاناة، أو مثلما عدت أنت وفلزنشتاين إلى ميريميه فى حالة أوبرا (كارمن) . لنفرض أن ذلك كان مستحيلاً. فذلك يقتضى العودة إلى فحص العلاقة بين القصة والموسيقى، وبحسب تعبيركم علاقة الحوار المكتوب بالخط اللحنى. إذن هل العيب فى التمثيل الأوبرالي يكمن فى التقاليد والعرف؟ أم فى الموروث السئ ؟ أم فى تزوير الأعمال الأصلية يا ترى؟

ج: أظن أن العيب يكمن فى كل هؤلاء معاً، بل فى أشياء أخرى كذلك. فى كل عناصر الإبداع، وفى كل النظام ذاته. لا يكفى بحث وجه واحد من وجوه النظام

فقط System . إذ أن ذلك لن يزيد على كونه إصلاحاً قليلاً. طبيعى أنه إذا لم يستطع الأمر أن يفعل شيئاً أكثر من الإصلاحات والتعديلات، فإنه يحاول الإصلاح بكل ما فى وسعه. لكن، إذا فكّرنا بطريقة فطرية (راديكالية Radical) فلا بد ألا نرضى أو نقّر عينا بهذه التعديلات الطفيفة فى طريق الإصلاح. فالإصلاح القليل لا يكفى لحل مشكلة جذرية فى الأعماق . وفى الأوبرا حيث ذكرت عدة مرات أن مساحة المخرج ضيقة جداً. فمن حقه تغيير المناظر والأزياء وحركة الممثلين. وبالتأكيد فإن هذا التغيير فى المناظر أو الحركة المسرحية سيكون بمثابة الإصلاح. سيقال مثلاً إن الأزياء قديمة، أزياء عجوزة هرمة تصلح لمخزن الأزياء، هيا لنجددها. يتعلق الإصلاح هنا بعناصر ليست لها من الأهمية الكثير. حتى ولو تم العثور على أشياء وبدائل عصرية، ولنقُل المرايا بدلاً من الديكور الملون. لكن ذلك يظل إصلاحاً سطحياً. لأنه لا يعدو إلا أن يكون ثورة جمالية فى الشكل. وللأسف الشديد فإن المخرجين ومصممى الديكور والأزياء وبمساعدة من النقاد أيضاً يعتقدون بكفاية مثل هذا الإصلاح. بوابة تضع أمامهم النظام .. وهذا النظام فى حقيقته وفى مواجهة عيونهم لا يسمح إلا بالقليل القليل. قد تكونُ هذه هى الحقيقة. لكن إذا ما أردنا الحديث عن الأهميات بطريقة أصيلة وعميقة، فإن علينا البدء من أول الطريق . أن نفحص كل عنصر من عناصر الأوبرا، وأن نقول إن الليبرتو، والتراث، ومساحة خشبة المسرح، ونوعية ونماذج المتفرجين ، كلها تمثل عنصرا من عناصر الإبداع فى الأوبرا. فى تلك الأيام التى ذهبت فيها إلى استرافورد عام ١٩٤٥ كان مسرح شيكسبير من مسارح (البروسينيوم Proscenium) (يقصد المسرح ذا مقدمة خشبية ممتدة أماما فى اتجاه صالة الجمهور - المترجم)، مسرحاً محتالاً وسيئاً جداً . فبين

الممثل على خشبة المسرح والصف الأول من الجمهور كان يتم حشر الجمهور حشراً فى مكان الأوركسترا. بعد ذلك جاءت خشبة المسرح المقدمة الكبيرة. ثم عُرف بعد ذلك ما يُسمى بخط الديكور، وهو ما يعنى فى تقنية المسرح الخط الذى تبدأ من عنده إقامة بداية المناظر المسرحية على الخشبة من ناحية الجمهور. شُدّ هذا الخط خلف مقدمة خشبة المسرح. كانت المسافة حوالي ستة أمتار من البُعد والتباعد عن الصف الأول فى صالة الجمهور، وكذلك عن الممثل على خشبة المسرح. ولم يُدر بخلد أحد آنذاك أنه يمكن للممثل أن يقترب من الجمهور. هذا هو الوضع الذى حدد كل مسرحيات شيكسبير أسلوب عرض مسرحى تحكم فى كل شئ آنذاك.

س: لنتحدث عن أوبرا (كارمن) لماذا وقع اختياركم على أوبرا بيزيه بالذات؟

ج: أولاً: لأننى أعتبرها قطعة فنية ممتازة. ثانياً: لأنها تتصل اتصالاً وثيقاً بشئ يهمنا بصفة خاصة، وأعنى به البحث الفنى. ومن البداية فقد ركزت على أن البحث الفنى فى المسرح لا يمكن أن يقتصر على فئة قليلة أو أن يكون سرياً أو خفياً Esoteric. الحقيقة أننا نحاول أن نسلك الطريق الصعب، للكشف عن طرق ووسائل تعبير جديدة فى التعبير المسرحى، وفى قياس مطلق يفتح أمامنا الآفاق. وهو ما يعنى أن نقيم مسرحاً يستقطب استحسان الجماهير. فالأعمال القابلة للحياة والشعبية هى التى تستثير انتباه الجماهير. وأستعمل هنا لفظة الشعبية بمعنى التعرف على (الفهم) عند هذه الجماهير، وليس بمعنى الشعبية لأنها أعمال سطحية بسيطة المحتوى أو فاقدة له، مثل أعمال شيكسبير الشعبية على المستوى العالمى . أوبرا (كارمن) قطعة فريدة فى نوعها، وتستند الشعبية

فيها إلى عدة أسباب جيدة. لهذا تقدّمنا اليها محاولين أن نزيح النقاب عن هذه الأسباب الجيدة، وأن نخفى الأسباب السيئة منها (والتى لا تنتمى حقاً إلى القطعة الفنية).

س: هل صحيح أن برنار ليفور Bernard Lefort طلب منكم إخراج أوبرا (كارمن) بدار الأوبرا الكبيرة فى باريس؟

ج: لا ، بل على العكس، فقد طلب منى إخراج أوبرا (بيت الأموات) لياناتشيك Janacek . وهى مسرحية مشوقة. لكنها كانت تعج بمشكلات فنية كثيرة. لهذا أخبرته، بأننى لأسباب عديدة أفضل أن أُخرج أوبرا (كارمن) فى مسرحنا الخاص.

س: هل تشعر بشئ من المعاناة تجاه دور الأوبرا الكبيرة، أو ناحية المسارح الكبيرة .. مثل فرقة شيكسبير الملكية مثلاً؟

ج: لا أشعر بأية معاناة تجاه فرقة شيكسبير الملكية. أما ناحية دور الأوبرا الكبيرة، وللأسباب التى ذكرتها .. فنعم. ليس لأنها مسارح كبرى، ولكن لأن العمل فيها يكون سيئاً. لا تستطيع أن تقيم جلسة تدريب جيدة واحدة فى أكبر دور الأوبرا فى العالم وهو ما يضيع كل خبراتك وجهودك. وتقف فرقة شيكسبير وحدها - كمسرح كبير - فى مواجهة هذه الحقيقة، لأنها تستطيع التأقلم كثيراً. عدت بالأمس من استراتفورد وكانت الفرقة بنفس النشاط واللمعان اللذين عرفت بهما منذ عشرات السنين.

س: قرأت منذ عدة سنوات، أنكم ستخرجون أوبرا (دون جيوفانى) لمسرح كوفنت جاردن فى لندن. وبقى الخبر إشاعة حتى هذه اللحظة.

ج: كان خبراً حقيقياً فقد دعونى لإخراج الأوبرا، وكنت على وشك القبول. كانت الدعوة قبل أن أقوم بإخراج (كارمن) وقد قررت ألا أؤجل كارمن لمسرحنا، فالأحوال وظروف العمل فيه أفضل بكثير من مسرح كوفنت جاردن.

س: هل يشترك فى كارمن أعضاء من الأوبرا الكبيرة؟ وإذا كانت الإجابة بنعم، فما هى ظروف عملهم مع الأوبرات الأخرى؟ أم هناك طريقة خاصة للتعاون؟

ج: نعم لنا طريقة خاصة فى التعاون الفنى. أولاً: كان هناك وقت فراغ عند هؤلاء الفنانين. وثانياً: أكدّنا لهم حرصنا على تنمية وترقية خط صعودهم الفنى. لهذا جاء العمل ملفتاً للأنظار، خاصة وأن الوقت الضيق الذى عملنا فيه لم يكن ليقبل إلا الجهد الخالص والأمين والمتواصل. وقد أدى ذلك إلى إذابة عامل الخوف فى قلوب الفنانين، الأمر الذى دفع بالغرور المعتدل الحسن والاعتداد بالذات عندهم، وكذا الحرص على السمعة والخبرة، وطريق طويل لتغيير ظروف وأحوال العمل، واستنهاض همم الفنانين للانتباه الشديد إلى التدريبات ومراحل التطور فيها. كان من نتيجة كل هذه الأسباب هذا العرض الخاص الرائع.

س: فى مقابلة صحفية قريبة، وصفت مغنيى الأوبرا القدامى بتعبير (الديناصورات) وقلت عنهم إنهم بقايا عصر ما قبل التاريخ، هل يوجد مغنيون من هذا النوع؟ وإذا كان ذلك موجوداً فى الأوبرا، فهل تتعامل معه؟

ج: النوع موجود بكل تأكيد. ونحن الآن نتحدث عنهم بالذات . اقتضت طبيعة العمل التعاون مع مغنيين من الشباب بدلاً من النجوم، واليوم - وفى كل العالم -

وبخاصة فى بريطانيا وأمريكا هناك جيل من المغنيين والمغنيات الجدد المتميز بعطاءاته الفيزيكية. هذا الجيل الذى يمتاز بالبناء الجسدى الممتاز. وهم يمارسون رياضات متعددة ومتنوعة وتحت رقابة متخصصة فى الرياضة يذهبون إلى حمامات السونا والبخار للمحافظة على أوزانهم ونضارة أبدانهم. حمداً لله للثورة المسرحية والسينمائية التى خدمت فن التمثيل ورفعت من أحاسيس هذا الجيل الجديد. مع أن الإعداد السيئ لهم قد أتى ببعض الخسارة نتيجة جهود التدريبات واستمرارها على وتيرة واحدة. يتعلق هذا الجيل باليوم بعد أن انتهى من الإعداد الدراسى الفنى بالأمس ، بينما دور الأوبرا التى يعملون عليها ويمارسون فيها فنونهم قديمة عتيقة منذ مئات السنين. لكن إذا ما تقابل المرء مع هذا الجيل مبكرا بعض الشئ عند نقطة البدايات الفنية، لاستطاعوا تخطى العقبات ، ولتقدموا بين ليلة وضحاها بأوبرا الأمس إلى أوبرا اليوم والغد.

س: أتعتقد أن الثلاثين سنة الأخيرة قد غيّرت شيئاً فى الأوبرا؟ لا أقصد تجربة كوفنت جاردن وحدها، لكننى أعنى فن تمثيل الأوبرا بصفة عامة .

ج: بلا شك. فالتأثير القوى الذى أحدثته كارمن كان بمثابة الحركة والدفعة الجديدة للجماهير بعد التجارب. لكن ذلك كان بمثابة حلقة واحدة فى حلقات العمل من بين حلقات جديدة تجرى فى أماكن أخرى. تُنجز الأوبرا القومية الإنجليزية فى بريطانيا أعمالاً طيبة ومثيرة أيضاً. وفى جليندبورن Glyndbourne توجد فرقة صغيرة تجوب كل أنحاء الريف الإنجليزى بأعمال جيدة. أما الجزء الغربى فأنا لا أعرف عنه شيئاً. لا أتابع الأوبرا لكننى أعلم أن بعض الفنانين المبشرين يعملون فى هذا المجال فى أمريكا. بل أستطيع القول بأن الحركة الجيدة تقف على أقدامها اليوم هناك.

س: أعود مرة أخرى إلى أوبرا (كارمن) هل الحقيقة أنك طلبت من بلوم توماش Blum Tamas المقيم فى سويسرا أن يُعدل من بعض الآلات الموسيقية، لكنه رفض الطلب؟ ثم قام ماريوس كونستانت Marius Constant بعد ذلك بالتعديل؟ وماذا كان الهدف من التعديل؟

ج: فظيع أن يسمع الإنسان أشياء غير حقيقية . ما ذكرته قصة لا علاقة لها بالواقع أو الحقيقة. أنا لا أعرف شخص بلوم توماش على الإطلاق. ولا أفهم كيف تنتشر أخبار من هذا النوع فى المجر. بلوم توماش رجل يعمل بالمسرح السويسرى إذا لم تخنى الذاكرة .طلب أحدهم منى أن آخذ رأيه فى إحدى المغنيات. تحدثت معه تليفونياً أنا ومساعدى. هذا كل شئ. لم أتحدث منذ بداية عملى فى كارمن إلا مع رجل واحد فقط هو ماريوس كونستانت. كان برنار لافور قد رشحه لى، ولا أحد غيره. من الذى روّج لإشاعة طلبى شيئاً من بلوم توماش، وكان ردّه رفض الطلب؟ هذه قصة خيالية. أنت ، ألا تعرف من روّج هذه الإشاعة؟

س: سمعتها من مخرج مسرحى مجرى، أما هو فمن من سمعها .. لست أدرى.

ج: على كل حال هى إشاعة فقط. قد يكون بلوم ذكر أنه لو طلب منه أحد مثل هذا لرفض. على العموم، فإننا منذ اللحظة الأولى ماريوس كونستانت، جان كلود كاريير Jean Claude Carriere، والمؤلف الذى تربطنى به علاقة قديمة

بدأنا قائلين، لنفحص الأوبرا بمنظار جديد، لننزل إلى الأعماق والي الجذور، ولنحلل مواقف الدراما فيها من لحظة إلى لحظة أخرى. أين نحس وأين لا نحسب أن البنية فيها متعانقة متجانسة مع العصر الآنى ؟ وهل تستطيع هذه الأوبرا بعقلانيتها أن تعكس القصة حقيقة؟ ثم ، ماذا يعنى ذلك؟ لنفحص نظيراً مماثلاً. جماعة عمل أرادت أن تُعد فيلماً عن أصل دراما مسرحية أو قصة أدبية. يجلسون ثم يفكرون فى أفكار جادة عميقة مثل: هل شكل المسرحية يتناسب مع متطلبات الفيلم وحاجات الشكل السينمائى؟ تجد الجماعة أنه لا يتناسب، وهى بطبيعة الحال تستطيع أن تشرح فى دقة ما هى الأشياء والمواقف والظروف التى أعجبتهم (فى المسرحية أو القصة - المترجم) والتى لم يوافقوا بعدها على الإعداد للفيلم السينمائى بما يناسب المستهلك السينمائى المعاصر. هذا العمل الإجرائى يسمى (الإعداد) . وفى رأيى أن النظرة بين المسرح المعاصر ومسرح القرن التاسع عشر الميلادى ومن كل الزوايا، هى نظرة مشابهة .. أى نفس النظرة التى تطرح الفروق بين المسرح والسينما. لقد تغير المسرح تغييرات كثيرة، بينما ظلت تصميمات دور الأوبرا فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين مثل أثر مقدس ومعتقد بالٍ .فالمسرح اليوم على مسافة بعيدة تعادل بُعد المسافة بين المسرح والسينما. واليوم فإن علينا فى Bouffes Du Nord أن ننشئ مسرحاً جديداً بأوبرا كارمن. كنا نعلم أن ترجمة جديدة يمكن لها أن تأتى بجديد فى المسرح. هذا ما قرره ثلاثتنا كقرار جماعى لا رجعة فيه. وعلى هذا الأساس فحص ماريوس كونستانت المؤلف الموسيقى الممتاز -فى أصالة وجذرية -البناء الموسيقى، واحتياجات الآلات الموسيقية.

س: الآن، قد يكون سؤالي مُغضباً أو استفزازياً. هل بقيت من أوبرا بيزيه تراجيديا كارمن؟ أم أن الذى بقى هو كارمن بيتر بروك؟ والتى ارتكزت على كل من بيزيه وميريميه؟

ج: الاستجابة Responsive للمشاهد سؤالك ليس استفزازياً، وسأجيب عليه. رغم أن الإجابة ستكون أكاديمية .. لكن سيان الأمر . ماذا يهم مما بقى؟ ولمن هو ؟ إن أى إبداع مسرحى له سبب ومسببات واحدة. فالعرض فى كل لحظة من لحظات مسيرته يعدو نحو حوادث معينة. فإذا ما تعايش المتفرج مع الأحداث واشترك بنصيبه فى هذه الأحداث، فإنه يصبح مشتركاً فعلياً فى النتيجة أو المغنم. وفى اللحظة التى يصل فيها العرض إلى نهايته، فإن أحداً لا يصرخ قائلاً: آه ! ها ! هذا بيزيه . أوه ! ها ! هذا كونستانت؟ أوه ! ها ! هذا بروك. ليس الأمر هكذا. لأنه عندما تصل اللحظة الأخيرة للعرض فإن المتفرج يكون فى حالة حياة مع ما شاهده من أحداث وتفسيرات داخل علاقة إنسانية وحالة شعورية. أما بعد ذلك فذلك شئ آخر . يحق للمتفرج بعدها أن يقول ما يقول، يعطى ثقته لمن يشاء كما يحب ويهوى. إن أعظم ما يمكن أن نذكره فى هذه المناسبة أن نقول : لولا مريميه لما كان بيزيه، وبغير بيزيه لم نكن نحن.

س:أضيف سؤالاً أكاديمياً آخر. ماذا نسمى العرض؟ أوبرا؟ أم دراما موسيقية؟ أم أن التعبيرين متساويان؟

ج- من ناحيتى فأنا لا أسمى شيئاً. إن كل شئ يدل على نفسه بنفسه. يمكن تسمية كل عمل يمثل على المسرح باسم الدراما الموسيقية. فعرض (مؤتمر الطيور) كان دراماً موسيقية. لكن عروض أخرى لم تكن كذلك . هناك نوع من

المأكولات ابتدعه الإيطاليون يمكن التعرف عليه داخل قاعات المطاعم . فخذ الخنزير والبطيخ معاً. والآن .. ما هى هذه الأكلة؟ حلوى؟ أحيانا ما نقدم البطيخ قبل الطبق الرئيسى ،وإذن هل البطيخ طبق فاتح للشهية؟ وأيضا فالبطيخ نوع من الفاكهة عادة ما يؤكل بعد الطعام لكن أى نوع من الفاكهة هو؟ هل يطيب أكله مع لحم الخنزير؟ والآن ماذا نسميه؟

س: تحدثت مرة عن عدم تأييدك لعمل عرض أسبانى Shaw من كارمن. هل يعنى ذلك أنك عدو للأوبرات المطبخية المطهية Culinary؟

ج: كيف تفهم ذلك؟

س: بالقياس إلى الرؤية البرختية التى تقول بأن الأعمال الشعبية الترفيهية تفتقد إلى المضامين الدرامية العميقة.

ج: أظن أنه لا يجب أن نُقسم الأشياء بهذه التقسيمات والتصنيفات ،جادة وغير جادة. إذا ما عملنا ضد الهدف فإن الوسائل تكون سيئة. فلماذا لا يكون الهدف بسيطاً أو ترفيهياً؟ يجب أن نمنح فرصة المتعة للذين يهوون أعمالاً بسيطة وأنواعاً ترفيهية واستعراضات وباليه وعروضاً راقصة. فإذا كان الهدف هو إضحاك الجماهير فلابد والحالة هذه من العثور على الجو العام للضحك، حتى تضحك الجماهير فى سعادة وفى فهم أيضاً. عندما قدّمنا (إبى Ubu) كان كل هدفنا هو إضحاك وإمتاع الناس، بقصد أن تخرج الضحكات من عمق الباطن الداخلى حاملة النشاط الضخم للضحك. كان ذلك هدفاً رائعاً. فإذا افترضنا أننا سعينا إلى إدخال أشياء غير قيمة أو مفيدة فإننا نكون قد خلطنا

فى الأشياء. أتذكر أنه لم تعجبنى أفلام إخوان ماركس طوال حياتى، رغم حبى الشديد للضحك الذى كان يبنى فى أفلامهم على مشاهد شاعرية، لكنه كان يقضى على هذه المشاهد فى نهاية الأمر. كنت أحس بالإهانة لتوقف هذه المشاهد الضاحكة أو انقطاعها لفترة أثناء الفيلم إلى مشاهد تابعة، فقد كنت أرغب فى مزيد من الضحك واستمراريته إذ لم يكن يعجبنى أن تنتهى الشاعرية بسقوط المهرج الكوميدى فى المأزق. والموقف فى كارمن متشابه تماماً. فليس من اللائق أن نقدم منها استعراضا لأنها تساوى وتستحق أكثر من ذلك .. تستحق نوعاً آخر غير النوع الاستعراضى. فإذا ما أحبوا الاستعراض ونحوا نحوه، فإنهم بذلك يعملون ضد روح الأوبرا، كما لو جرؤ واحد على تحويل أوبرا زواج الفيجارو إلى عرض من عروض الفارس فى مسرح برودواى. يمكن حشو كثير من المشاهد الراقصة فى الأوبرا، لكننى لا أستطيع قبول مثل هذا التصور، لأن ذلك يتعارض ويتناقض مع طبيعة النسيج فى زواج الفيجارو. الدراما بغير الرقص جيدة وقوية البنيان، رغم أن ذلك لا يعنى أنه ليس هناك مكان للرقصات فى عرض استعراض برودواى. أقول ذلك عن كارمن بمناسبة إضافة بعض العروض الفرنسية قرب النهاية لمشاهد تشبه مصارعة الثيران، بما يهدم فكرة التسلية والترفيه .. الأمر الذى يؤدى إلى خسارة كبيرة لعرض كارمن حين يجترئ المخرجون على مادة لا تليق لها مثل هذه النهايات. فكارمن ليست بحاجة إلى مشهد مصارعة الثيران، ولا بحاجة إلى رقص الباليه.

س: ترى ما هو سبب انتشار أوبرا (كارمن) هذه الأيام كموضة من موضات الأوبرا؟ هل لسورا Saura وروزى Rosi أم لفيلم جودارد[٨٥] Godard علاقة بذلك الانتشار؟

ج: هناك سببان. الأول. إنه منذ العام الماضى على وجه التقريب توقفت حماية حق النشر والتاليف Copyright وهذا سبب مهم. أما السبب الثانى، فهو أن كارمن تمثل صراعاً مهماً، ليس بين اثنين من أهم الشخصيات فيها .. الرجل والمرأة بطلا العمل الفنى، ولكن لأن هذا الصراع ذاته يحمل عبء التفكير والتعبير عن شكلين لحياتين يعتريهما سد محكم ضيق عميق الانغلاق. تقف الأوامر والنظم فى مواجهة الحرية. وتستطيع أن تقول إنها فى الحقيقة صورة أو مشهد من حياتنا. ولهذا فالأوبرا ليست سهلة على الإطلاق. والمهم فيها هى الحرب المشتعلة المتصارعة من أجل شكل الحياة الحاضرة وانتصارها . على ما تقدم ، لا تصبح أوبرا (كارمن) قصة شخصية فقط. لأنها لو كانت كذلك لأصبحت قصة عادية شبيهة بقصص كثيرة أخرى لا تؤثر كثيراً. قد يحدث ألا تتجسد هذه الحقيقة فى الحياة. لكن الحقيقة أن هاتين الحياتين المتصارعتين المعبرتين عن نظامين للحياة ، تكمن خلفهما فلسفة مختلفة وحادة ، يمكن التعبير عنها بمختلف الوسائل والأفكار والتفسيرات. كما إنه بالإمكان قراءة مشاهد أخرى بالأوبرا على غرار مشهد الجندى والشابة الغجرية، على أنه صراع آخر بين جيلين مختلفين فى المشارب والعادات . صراع يؤكد الأمر العسكرى المتزمت (البيوريتانى Puritan) فى مواجهة الأمر العسكرى الطبيعى الإنسانى . ثم يمكن الإمساك بكل أطراف ومضامين الدراما إذا ما وضعنا اليد على الصراع بين العالم البرجوازى وعالم التمرد الاجتماعى، ومن صلب صراع العالمين يظهر نظام الحياة فى شكل درامى أخاذ يفسح المجال لاختيار وانتقاء نظام اجتماعى آخر كحل من الحلول الاجتماعية.

س: مستر بروك. أنت كمتفرج. هل تذهب كثيراً لمشاهدة الأوبرا؟

ج: لا

س: لماذا؟

ج: من أجل الأسباب التى ذكرتها آنفاً.

س: أنت كمخرج .. هل تعتبر عملك فى أوبرا (كارمن) رحلة من رحلات العمر؟ أم أن إخراجك لها يعنى اهتماماً بهذا النوع من الأعمال الفنية؟

ج: أنا لا يعنينى نوعاً معيناً. إن الذى يشدنى إلى العمل هو قطعة أدبية أو فنية تُعج بالفكر والأفكار. وتُقدم للإنسان على خشبة المسرح وسط جو صادق محاولات إنسانية خالصة. ويمكن أن تجد ذلك فى أى نوع من الأنواع ..أنا لا أميل إلى شكل خاص معين ولا أتغذى على شكل مسرحى بالذات.

س: ما هو رأيك فى الزملاء مخرجى الأوبرا؟ مدرسة الإخراج الألمانى على سبيل المثال.

ج: ذكر لى أورسون ويلز مرة قائلا "نحن نعمل عملنا وما فى وسعنا . لذلك ينبغى ألا ننقد بعضنا البعض" لنترك مهمة النقد للنقاد المتخصصين .

س: إذن ما رأيك فى الأوبرا الجديدة؟ أقصد بالتحديد إخراج بليس Bliss لإحدى عروضها فى مسرح كوفنت جاردن.

ج: أجيب ببساطة على قدر بساطة السؤال. أحس بأن الموسيقى بصفة عامة فى موقف تراجيدى. حدث ذلك منذ عدة سنوات فى حياة الفيلم الكوميدى

الأمريكى. تتحرر القاطرة التى تجر عربات القطار بأكملها والياتها ولا أحد يستطيع أن يوقفها بعد ذلك ، وأخيراً تصطدم مصلصلة بمحطة القطار الرئيسة. مقدمتها فى ناحية ومؤخرتها فى ناحية أخرى بين داخل المحطة وخارجها. والكل يرى المشهد لكن أحدا لا يريد أو لا يقدر على إعادتها إلى مكانها الطبيعى، رغم علم الجميع أن المصيبة آتية لا ريب فيها يعجبنى فى موسيقى الماضى اختيارها العيش المستمر الذى عاشت فيه على رد الفعل والتفاعل Reaction ثم يعجبنى كذلك بعدها عن الأنفاق العميقة المظلمة التى تعترض فن الموسيقى، لتبقى قريبة من التعقيب والشرح والتفسير لموسيقى الأمس فى ردود مقنعة. إن كل مؤلف موسيقى يحاول أن يربط نفسه بالسابقين عليه، سواء كان ذلك فى اختياره التقليد المجسد فى الأسلوب أم فى رفضه لهذا التقليد . وفى النهاية فإن كل واحد يقدم عمله بنفسه وكل عمل يقدم ويعرض طريقته وأسلوبه واختياراته التى تحدد نقطة البدء العقلية (الانتلكتوالية) .لقد وصلت الموسيقى المعاصرة إلى طريق مسدود. وفى رأيى أن الموقف يزداد سوءً تعتبر موسيقى البوب Pop والدرامات الموسيقية الأمريكية والروك Rock موسيقى شعبية بسيطة فى نظر الكثيرين، ولهذا فهم يتجهون اليها مباشرة ، لكنهم يبحثون عندها عن الخلاص والمخرج أنا أعتقد أن ذلك أمر طبيعى، رغم أننى لا أؤمن به كما لا أعتقد بأن ذلك هو طريق البحث عن الحلول أو التخلص من الموقف التراجيدى المعاصر. وهو نفس الأمر بالنسبة للأوبرا أيضاً فأسوار الأوبرا قوية ،فإذا لم ننجح فى هدمها أو فى انتزاع أنفسنا من جذورها. فإن إبداعا جديداً يبدو شيئاً مستحيلاً على مستوى التطبيق . وأظن أن هذا الإطار

الذى ابتدعه وقدمته، وأقامته الموسيقى العصرية حول نفسها هو إطار عقلى وفنى وجمالي، يحتاج إلى تدعيم وتواصل من المؤلفين الموسيقيين المعاصرين، والناشرين الموسيقيين والمغنيين والأوركستراليين، وكل العاملين بالنظام الأوبرالي حتى يستطيعوا تقديم أعمال جديدة يمثلونها ويغنونها ثم ينسونها حتى لا تصبح تقليدا مرة أخرى. وفى خلاصة فإننى أقول إن طبيعة الموسيقى المعاصرة وحالتها تجعلاننى فى شك حقيقى من التوصل إلى أوبرا جديدة ، أو الوصول إليها، أو اكتشاف محاولات مبتكرة فى مجال فن الأوبرا .

س: أخيرا دعنى أسألك. هل تظل على رأيك فى أن الأوبرا مسرح ميت؟

ج: أعتقد أننا تحدثنا تفصيليا فى كل ذلك.

بيكش اندراش Bekes Andras

الأوبرا . . ونفوذ الأوبرا

السؤال من المؤلف .

من خلال محادثاتي مع العديد من المسئولين والعاملين الفنيين في مجال الأوبرا، يتضح أن علاقة قائد الأوركسترا بمخرج الأوبرا تُمثّل حجر الزاوية في عروض الأوبرا. منذ عدة أسابيع قليلة قمتم بإخراج أوبرا (فيديليو Fidelio)، ودعوتم دوروتي أونتال Doroti Antal، لتدريب الأدوار وتجسيد وإعادة التدريبات. كيف عملتما معاً؟ الجواب من . . بيكيش أندراش.

مخرج بأوبرا الدولة- بودابست.

أستطيع الإجابة على سؤالك بطريقين. أتحدث أولاً : عن كيفية عمل مخرج الأوبرا بصفة عامة. ثانياً: ثم أتطرق إلي خصوصية عمل المخرج في دار أوبرا بودابست. إذن لنتحدث عن الجانب النظري أو لنقل عن المثاليات Ideal والتصوّرات والمفهوم الفكري وإجراءات التنفيذ والتطبيق.

س : لنتحدث عن الجانبين. ولنبدأ بأوبرا (فيديليو) فقد تكون نموذجاً للتناقض بين التصور المثالي والتطبيق الفني. وهو ما سيعطي الفرصة لهذا العرض الحديث أن يُلقي الضوء علي القضية.

ج : عرض أوبرا(فيديليو) القريب لا يزال غض العود. لذلك فقد يصعب الحديث عما حققه حتى هذه اللحظة. لنبدأ من نقطة البداية التي تعتبر أن لكل

مسرح هيئة أو سلطة ما . مثلاً في المسرح الدرامي النثري هناك شرعية قليلة أو كثيرة - حسب الأحوال - تُحدّد مكان المخرج المتميّز من هذه السلطة. أما في الأوبرا، فإن هذه السلطة تتغيّر في كل أوبرا وفي كل عرض أوبرالي بحسب الشخصيات العاملة بها . وقد يكون المخرج هو واحد من هذه الهيئة أو السلطة، كما كنت أنا في بعض الأحيان في حالة أوبرا (فيديليو) في عرضها الشاب الحديث. فإن دعوة دوروتي أونتال كانت بمثابة حدث جليل لتأكيد علاقته القديمة بدار أوبرا بودابست، والتي بدأت منذ خمسين عاماً عندما بدأ العمل الفني . واليوم وبعد وصوله إلي سن الثمانين يعود مرة ثانية إلى مكانه الأصلي الذي بدأ فيه حياته .وما هو الإحساس بالوطن والحنين إلي الوطن Nostalgia بكل ما يحمله هذه الإحساس من عواطف ومشاعر. حرصت دار الأوبرا علي تسهيل مهمته وبسْط يده في الأوبرا بكل متطلباتها ، واحتراما لفكره وتفكيره وتصّوره عن أوبرا (فيديليو). قابلته مرة في عُجالة قبل بدء العمل منذ سنة مضت، ولم تسمح لي هذه المرة العاجلة أن أُقيم معه علاقة فنية تؤكد لك تضامن وجهتّي النظر عندنا . هذه العلاقة السريعة ليست كافية لتجسيد عرض أوبرالي متضافر. كان دوري في العمل هو دور الخادم الذي يلبى كل طلبات ورغبات دوروتي أونتال. ساعدني علي ذلك أنني كنت قد أخرجت نفس الأوبرا بقيادة فرانتشيك، وحقق العرض نجاحاً باهراً . فقد أضاف العرض - حسب اعتقادي - أفكاراً جديدة توجّهت مباشرة إلي العصر . أذكر ذلك بالمناسبة لأن أحد النقاد كتب يقول "إن عرض فيديليومن وجهة نظر فرانتشيك هو عرض احتفالي Ceremony وكلما جددنا فيه بحذر كان ذلك أفضل" . وقد قصد الناقد بهذا الرأي إنقاذ سمعة العرض الأوبرالي . وذلك حق إذاً . . . .

س : تحدث باتروفيتش أميل عن الأوبرا قائلاً إن فيديليو رائعة، لكنها ليست أوبرا.

ج : إن أي عرض يُعرض علي مسرح الأوبرا ، تكون له خصائص شرعية خاصة. وأُحب أن أُوضح ذلك فأذكر أن كل عمل فني يكتب لنفسه خصائص الإخراج فيه. إذن هناك مفتاح لذلك . لكن ذلك ليس من الأهمية بمكان لأن فيديليو تتحدث عن المثالية، والتي لا يمكن غَضّ البصر عنها في الأوبرا .إن أكبر نقص في عرضنا أنه لم يحمل شيئاً من هذه المثالية ولم يتضمنها في الوقت ذاته. إن لي رأياً خاصاً في فيديليو، قد يكون صائباً وقد لا يكون . لكن مناقشة هذا الرأي لا تُصبح مُحققة إلا إذا قمت بإخراج الأوبرا نفسها . وتكمن المشكلة في أنني لم أوافق على تصميمات ديكورات الأوبرا. وفي رأيي أن الأوبرا لم تُحقق مثاليتها ومضموناتها لعدة أسباب.

س : من الأوفق أن نعود إلى الجانب الثاني من سؤالي الأول المتضمن حدود فُرص الإبداع عند المخرج في الأوبرا.

ج : أنا مضطر أن أتطرق إلي ذلك، لأن مثالاً واحداً مُحدداً كفيلاً بأن يُبيّن الأخطاء التي تنتشر وتقود إلى ضياع جهد كبير، دون أن نصل في النهاية إلي تحقيق شئ نافع مفيد.

لنأخذ المثال بالتحديد. وضعنا لأوبرا (فيديليو) في الريبرتوار تحقيقاً لرغبة دوروتي. لكننا لنصف سنة وتزيد لا نعرف من الذي سيشترك بالغناء فيها. وفي اعتقادي أن السؤال المهم في إنتاج دور الأوبرا هو معرفة المغنيين الذين سيقومون

بالغناء، وفي بقية الأعمال الفنية، وبعدها يمكن وضع الأوبرا في الريبرتوار المسرحي. أنا أعرف أن أوبرا (الساحر) سوف تنزل في الريبرتوار. لذلك فقد كان من الصعوبة بمكان عليّ تجهيز كل أوبرا بما يجب أن يكون عليه التجهيز الفني المثالي.

وأُضيف إلي ذلك أن كل ما ذكرته الآن ليس له علاقة بصلتي الشخصية بدوروتي. فمنذ وصوله إلي هنا كانت علاقتي به هي علاقة الابن بالأب . وكان ذلك يعني تحقيق مقترحاتي بالاحتمال والتسامح المقبوليْن .

س : تدل الأحداث علي أنكم قد وصلتم إلي تجديد الفكرة والتصوّر coception. قرأت أيضا أنكم قد نقحم في الترجمة.

ج : لنبدأ من هذه النقطة. فمسرح الأوبرا ليس فيه رجُل الدراماتورج Dramaturgy وهو ما أعتبره مصيبة كبرى. لذلك فقد وثقوا في شخصي لاختيار أدق العبارات وأصلحها للحوار الأوبرالى. وأنجزت المهمة بمساعدة من زملائى .لا أدّعي أننا كُنا مخلصين للغاية حتى نعكس الحوار الألماني الصعب.

كان دوروتي الذي يعرف دقائق وأسراراللغة المجرية معرفة دقيقة، بارعاً في المهمة. ليس لأنه يتحدث اللغة المجرية بطلاقة، ولكن لأنه يُفكر بالتفكير المجري أيضاً. بل لقد ظهر أنه خبير بالتداعي الذهني Associable، لذلك فقد ترجم الأوبرا مرة ثانية في واشنطن. من الصعب عليّ أن أذكر ما أريد ذكره. لكنه ليس رجل أوبرا. الأمر الذي يصعُب معه تنفيذ وتطبيق ملاحظاته، رغم وجاهة وجهة نظره أحياناً كثيرة. فضلاً عن أنه لم يكن بالاستطاعة الأخذ بملاحظاته، فقد

كان المغنيون قد بدأوا في حفظ أدوارهم. والممثل المسرحي لا يُحب أن (يُذاكر) دوره كثيراً. أما المغني فهو لا يحب ذلك مطلقاً، لأنه يذاكر الدور مع الموسيقى. والذي حدث أن المغنيين في أول جلسة تدريب تسلموا كَماً ضخماً من الحوار. وفي نفس الجلسة لم يستطع المخرج أن يُحقق شيئاً لأن المغنيين لم يكن بوسعهم التركيز علي شيء إلا في التقاط كلمات الحوار. وكان من الطبيعى بعد ذلك أن يُخطئوا كثيراً.

س : تحدثتم عن تعديل وتنقيح العبارات والحوار، لمحاولة إبراز التصور الدقيق للمثالية في أوبرا(فيديليو)، كما ذكرتم أيضاً أن العرض قد افتقد المثالية. وهذا يضع أمامي رأياً بأن مشكلات عرض فيديليو تنبع دوماً من هذه المشكلة. مشكلة المثالية المُجّردة التي تحمل أثراً فنياً تجريدياً Abstract الى حد بعيد. هذه الدراما السياسية والتي لا أعرف ماذا تحمل شخصياتها؟ مثل شخصية فلورستان Florestan (سجين الحكومة - المترجم)، أو شخصية دون بيزارو Don Pizzaro (مدير السجن - المترجم)، هذا إلى جانب قيم وعناصر أخرى مثل الخير والعدالة والشر في النهاية. أم يأتُرى تختفي الأهميات فى شخصيات أخرى مثل شخصية الوزير دون فرناندو Don Fernando إنها "أوبرا تحرير". فالدرامية فيها أقرب إلى قصص الحكايات والخُرافات منها إلى الفهم والإدراك الواضح المُحددّ.

ج : ليس لما تذكره دخل بتعديل الحوار أو تنقيحه. لكنها مشكلة فى الأوبرا علي كل حال. زارني مخرج ألمانى زميل من مسرح كوميش أوبر في برلين. وعندما سمع بإخراجي لأوبرا فيديليو لمعت عيناه وسألني في لهفة على التو. .

"ومن الذى سيلعب دور الوزير؟ " ومن سؤاله يتضح كل شيء. فالسؤال هو مناط القـول فى هذه الأوبرا . . شـخـصـيـة الوزير دون فـرناندو .ودون أن أدخل فى تفصيلات فرعية - إذ أن ذلك لا يليق والعرض لا يزال يبدأ أيامه الأولى - فإن رأيى أن أهمية خصائص الأوبرا لا تكمن فى ضرورة إبرازفترة عصر النهضة الأسبانى الذى تدور أحداث الأوبرا فيه في عصر نابليون عندما اجتاح فيينا. فأوبرا فيدليو أوبرا حالية فاعلية Actual قادرة علي التأثير بقوة فى لحظات مُعينة لواقع اجتماعى معين. مثل أوبرا بانك بان Bank Ban المجرية.

فبرغم الموقف الدرامي الصلب المُدمج المتماسك فيها Consolidated فإنها مع ذلك لا تستطيع أن تقول شيئاً فى أجمل عرض من عروضها. أربط الحالة بمثال مطابق. فبعد الحرب العالمية الثانية عندما عاد الأسرى من معسكرات الاعتقال، فقد كان بوسع عرض لأوبرا فيدليو أن يؤثر، وأن تتحد المنظرية فيه مع (البيرة المُعتقة) التي كانت (تُسلطن) رؤوس الأسرى العائدين أثناء مشاهدتهم العرض.

س : حسب معلوماتى فإن كبفر قد أخرج الأوبرا منذ عدة سنوات بنفس وجهة النظر هذه.

ج : هناك أماكن كثيرة في العالم تهز عروض أوبرا (فيديليلو) الجماهير هزاً، حين يجري التعبير عن العواطف علناً وفي غير تحفّظ. وفي المجر لم نُخرج الأوبرا بهذا التفسير حتى اليوم.

س : إذن، لماذا تُقدّم الأوبرا إذا لم تكن على هذا النحو؟

ج : إننا نقدمها عندما لا نجد شيئاً آخر نُقدمه .

س: ألاحظ أننا نواجه بعضنا البعض بالأسئلة وفى معارضة واضحة. إذا كنا نتحاور حول الأوبرا.. فلماذا ؟ وما الهدف من تقديم العرض الأوبرالى؟ هل من أجل التقاليد الموسيقية الكلاسيكية؟أم من أجل المضمون الدرامى الفعلى الآنى؟

ج: سأتحدث مؤخراً عما أشرت إليه الآن. لكن من الأهمية أن أذكر رأيى فيما يختص بأوبرا (فيدليو). إنها قطعة فنية خاصة فريدة فى نوعها. نادراً ما نعثر فى ريبرتوار الأوبرا على قطعة من هذا النوع المفعم بالمثالية كما فى فيدليو. ولا أستطيع أن أتحمل إخراج أوبرا من هذا النوع إلا إذا كنت قادراً على تحقيق عناصرها الكامنة فى المثالية التى تحملها .عندما أخرجت الأوبرا فى الموسم الماضى اعتقدت أنها تحمل خصائص (تحريرية) بيتهوفينية. لذلك اتبعت فى نظرة الإخراج العاطفة الرومانتيكية التى سادت فى القرن التاسع عشر الميلادى.

أما اليوم فإن ذلك لايكفى. لا يكفى أن تظل شخصية الوزير محور الصراع الدرامى فى الأوبرا حتى تُغير هى وحدها من الوقائع والأحداث . هذا التفسير القديم يبقى اليوم كالحلم. ومع أننى أحببت هذا الحلم وانحزت له قديماً ، إلا أننى اليوم قد ودعته إلى الأبد.

ومن زاوية أخرى ، فإذا ما أردنا أن نلتصق بالفعلية والآنية فإن علينا بالضرورة أن نفكر فى الجالسين فى صالة الجمهور .. فى الذين عاشوا وعاصروا هذه الفترة التاريخية ، وأقصد بذلك شخصيات الأوبرا مثل أفراد عائلة ليونورا_سواء عاشوا الفترة بإخلاص أم بغير إخلاص، ومثل شخصية فلورستان. فإذا ما فكرنا كثيراً وفى عمق ، يتضح لنا على الفور أن أوبرا فيدليو

مسرحية فكرية تعقلية تتبع أساس المذهب العقلى Intell, Ectualism (الذى يقول بأن المعرفة مستمدة من العقل المحض_المترجم) إلى جانب كونها مسرحية سياسية أيضاً . كان يجب أن يكون هذا التصور هو المنطق الجوهرى للعرض الأوبرالى، إذا ما نجحت فى إقناع زملائى بهذا التصور. لكننى لم أنجح .

ولهذا يدور الحديث كما يدور سؤالك عن دور المخرج ومهمته فى الأوبرا . على كل حال،لقد قدمت عروضاً طيبة فى الأوبرا رغم الصعوبات والمشكلات التى تعوق الإنسان أحياناً ، وبقدرما وهبنى الله من قوة واحتمال .لكن أوبرا فيديليو ليست من بين هذه العروض الناجحة.

س: فى حوارنا جاء ذكر البارتيتورا أكثر من مرة ، باعتبارها واحدة من العناصر المُقيّدة للإخراج الأوبرالى .لكن يبدو أن هذه العناصر المُقيّدة ليد المخرج ، ليست حقائق جمالية فقط.

ج:قضيتُ الآن خمسة وعشرين عاماً فى دار الأوبرا .والحقيقة أقول إننى لا أستطيع ولا أرغب فى العمل هنا بعد ذلك .أقول ذلك بمحض اختيارى وبكثير من الضمير الحى . ففى الظروف الحالية عانيت أربع مرات فى توزيع أدوار (مدام بترفلاى) .كما عانيت أيضاً فى إخراج أوبرا (أنيجين - Anyegin) [٨٦]. إلا أننى أشعرأن ظروف العمل الحالية تصيب المخرج بالإحباط والخجل.

س: نجح العرضان اللذان ذكرتهما فى لفت أنظار الجماهير والنقاد معاً.

ج: ليس لذلك قيمة أو أثر داخل دار الأوبرا ، رغم اعتقادى بأن عرض (مدام بترفلاى) قد نجح إخراجاً كما لو كان قد كُتب اليوم فى أيامنا هذه . كان هناك

أربعة عروض لمدام بترفلاى بشخصيات مختلفة ، رغم أن الجماهير أحيانا لا تنتظر إلى نهاية العرض. حاولت تجسيد الأكاديمية فى إخراج العرض بأربعة أدوار (Cast) ، لإثبات أن كل الشخصيات قادرة على الأداء التمثيلى_الغنائى ،بقدرة واحدة تخدم المضمون الدرامى الواحد للأوبرا،وليس على غرار التقيد الملزم كما عند فلزنشتاين أو كبفر أو هرز Herz . جاء عرض مدام بترفلاى دقيقاً فى كل جزئياته وتفصيلاته كما لو كان عرضاً ألمانياً.كان ذلك يوم الافتتاح ، لكنه لم يكن عرضاً جامداً بارداً إلى الدرجة الألمانية . ارتكز بناء الشخصيات على الإجادة التى سوف تتبع بعد العرض الأول .والآن للأسف أذكر،أنه بعد فترة اختفى كل شىء فى دقائق العرض المسرحى، كما اختفت مميزاته وخصائصه . عبثاً كل ما فعلته فى التدريبات للوصول إلى (الجو) العام للأوبرا .لم يبق شىء من هذا . الكل ذهب وتبخّر كأن لم يكن إن أعظم ما يستريح له المخرج هو إحساسه بأن ما يقدح به ذهنه سيبقى داخل العرض، يستطيع استمرارية العمل الفنى مستقبلا لإقامة مسرح حقيقيى وفعال ومؤثر. أنا لا يُسعدنى أن أُخرج بين الحين والحين إحدى الأوبرات . إن ما يسُّر قلبى أكثر هو المشاركة فى بناء أساس لمسرح حقيقى .مسرح يريد شيئاً ويسعى إلى تحقيق وتجسيد ما يريده.

س: وأليس ذلك متاحاً فى دار الأوبرا؟

ج: لا، ليس متاحاً للأسف. فأوبرا مدام بترفلاى تبدو وكأنها ولدت فى تضاد مع المسرح فلم يكن بوسع المسرح تحقيق متطلبات الأوبرا. الأمر الذى دعانى يومياً إلى الشجار والعدوانية.

ففى جانب إدارة الموسيقى يّصرح مدير الأوبرا بأنه لاوجود للمخرج الذى يستطيع استخراج الدقائق وإقامة الانضباط الأوبرالى الشديد الصارم كما عند ليوبميوف. حقيقى أن ليوبيموف قد تمتع بمساعدات خيالية كثيرة ساعدته على تحقيق وجهات نظره جميعها وأضيف إلى ذلك . أوبرا (دون جيوفانى) أيضاً ، والتى خرجت بمجموعة واحدة من الممثلين - المغنين One Cast. على المخرج - حتى وقتنا هذا - إذا أراد إخراج عرض أوبرالى واحد أن يسرق المغنين من أوبرات الريبرتوار حتى يُقدّم عرضه المرتقب. وأن يُدربّهم خمس أو ست بروفات في المسرح الداخلى (مسرح صغير غير خشبة المسرح الأصلية داخل دار الأوبرا - المترجم) . ثم بعد ذلك خمس أو ست بروفات على المسرح الأّصلى فى الدار. هكذا يسير العمل حتى الوصول إلى جلسة التدريب النهائية(الجنرال General. وفي حالة أوبرا (مدام بترفلاي) فقد بدأ العمل بقائد الأوركسترا، بعد ذلك جاء قائد آخر، والآن نعمل مع القائد رقم (٥) لنفس العمل. عرفت بعد ذلك صُدفة. وكل هذه الظروف تتدخل فى مستوى العمل الفنى دون شك .

س : فإذا ما دخلت مغنية جديدة؟

ج : قد ينسونها بالمرّة. إن أعظم مغنيينا اليوم هم العاملون خارج دار الأوبرا . وليس للمخرج كلمة أو رأى فى هذه القضية. ووسط هذه الظروف من الصعب علي المخرج العمل في نزاهة وشرف. طلبوا منى أن أُعيد إخراج أوبرا (حلاق أشبيلية)[٨٧] للموسم القادم. وافقتُ على إخراجها بأدوار مسرحية واحدة (بلا دوبليرات) وليحدث ما يحدث حتى إذا ما وُفقنّا في تجميع الشخصيات المسرحية فوجئنا بسقوط واحد منهم لحصوله علي عقد عمل بالخارج، ليس فيه اعتبار أو مقام فنى كبير، لكن فيه من المال الوفير .

س : هذه ظاهرة عالمية. فالناتج المادى يكون أكبر لو غنّى الفنان في سان فرانسيسكو عن الغناء في أوبرا بودابست أو أوبرا فيينا. لكن ما العمل؟ وأليس هناك حل لهذه الظاهرة؟

ج : منذ ثلاثين عاماً، منذ توحيد الأوبراتين، أوبرا بودابست وأوبرا أركل، والأمر يسير علي هذه الحالة المسكينة. مع أن كل شيء يتغير من حولنا. علينا أن نضع أيضاً في الاعتبار أن المغنى المجرى فلان أو المغنية المجرية فلانة " إنهما ليسا لنا وحدنا، حتى نستطيع أن نُصعد طريقهما إلى العالمية. عندما أخرجُت مدام بترفلاي أردت بكل قُواي إشراك جولاش دينيش Gyulas Denes في عرض افتتاح الأوبرا. ردّوا عليّ بأن ذلك غير ممكن ، فهو مرتبط بالعمل فى الخارج. اطلعْت على مواعيد تمثيله بالخارج، ووجدت أنه يحضر التدريبات هنا وهناك بالكاد. ومع ذلك فبالإمكان التعاون مع شخصية مثل جولاش ، فهو فنان دقيق ملتزم ويمكن الثقة به في العمل والمواعيد. وكان لابد من الرضوخ للأمر الواقع والعمل معه. فالرجل ليس عنده وقت كاف.

عندما أخرجتُ أوبرا(لويز ميللر) في بارما Parmal وزّعت الأدوار علي طاقمين (بنظام الدوبلير - المترجم). وصلت ريناتا اسكوتو Renata Scotto قبل عرض الافتتاح بأربعة أيام فقط. لكنها تعرف كل شيء أكثر منا جميعاً. ولقد عاونتنى علي حل بعض مشكلات الأوبرا .لكن تبقى مشكلة المخرج الذى يرغب عندما يعمل أن يرى الدور يخرج من بين شفتى ممثليه ومغنييه. فطالما النوتة الموسيقية فى أيديهم أثناء التدريبات، فجلسة التدريب تكون بروفة خادعة مضللة للبصر Illusory . ومن معرفة كل فنان بعمله أو المطلوب منه، حتى يستطيع

المخرج أن يقول كلمته وملاحظاته. من الخطأ عندنا أن تُكتب مواعيد التدريبات ميكانيكياً (الكاست) الأول و (الكاست) الثانى، دون أن يعرف أى منهم على أية مشاهد سيتدرب. دون أن يعرف الباقون على ماذا جرت تدريبات اليوم السابق، لأن البعض كان غائباً عن جلسة التدريب.

س : من باب سهولة التنظيم ، ألا يمكن تحديد جهاز فني محدد من الممثلين - المغنيين يختص بدار الأوبرا؟

ج : أنا مخرج أوبرالى فقط. كل ما أطمح إليه هو نظام يُسّور عملى ويحميه. لا أقصد بذلك كارنيتنا الحجر الصحى. لكنه بالاستطاعة الإعداد لكل هذه الأشياء مقدماً علي وجه التأكيد. إن كل دور الأوبرا الكبيرة فى أوروبا تُخطط لمواسمها المقبلة بوقت كافٍ.لكننا نلهث دائماً ولذلك نتأخر.

بقيت هناك وجهة نظر أخرى. إن قيمة أية أوبرا فى نهاية الأمر ترتكز على سمعتها العالمية فى مستوى ومرتبة ممثليها ومغنييها، وهو ما يعنى البيت الفنى والدار والعمل الذي تنتجه الأوبرا، وما فى العمل من جهد وتنقيح وتعديل وقائد أوركسترا ومخرج. فى عرض مدام بترفلاى غنّت ثلاث مغنيات ذوات شهرة عالمية.

ولا أحد يعتقد بأن لي دوراً فى ذلك. والتدريب لمغنية على أوبرا في بلدها تدريباً رصيناً كفيلاً بشُهرتها عالمياً بعد ذلك. ألا تفهم مغنياتنا هذه الحقيقة الفنية البديهية الخالصة؟ إذا ماجدت الواحدة منهن فى العمل على مسرح أوبرا بودابست؟ كما أن أغلب مُغنيينا من الممتازين القادرين علي احتمال العمل المسرحي . إن الخطأ يكمن في نظام العمل ذاته.

س : أما تزال هناك بعض " القوانين والأحكام" للعمل؟ أتبيّن من تاريخ الأوبرا الذي يمتد الآن لأكثر من مائة عام وجود أحكام وقوانين نظمت العمل الفنى ومراحله، بدءً من الآريا وإعادتها حتى الاستراحات ما بين الفصول ومداها الزمنى. كما نصّت هذه اللوائح على إلزام مراقبة الإخراج للعروض يومياً.

ج : كُنت واحداً من المشاركين فى تطبيق هذه القواعد والأحكام والالتزام بها، كما أحفظها عن ظهر قلب. مائة وستة وثلاثون مادة في قانون العمل الفنى الذى نُفذ منذ إنشائه علي يد عائلة كوتشى باتكو يانوش Kotsi Patko Janos . كما أعلم بالقواعد المسرحية التي سادت في العصر الرومانى القديم أثناء حُكم القيصر (نيرو Nero) فهى قواعد ثابتة تكاد تُشبه بعضها البعض فى المحافظة والالتزام. وهو ما يؤكد أن تاريخ المسرح العالمى قد تعرض فى فترات مُعينة إلى مثل هذا السقوط والتراخى. لكن العالم قد تغير اليوم، ولا توجد مثل هذه الأحكام فى أى مكان منه. وأنا كمخرج ليس فى يدىّ ما يساعد على حفظ النظام أو يضمن احترام قواعد العمل وأحكامه. ليس بالصورة الرسمية لكن بالصورة الشخصية، إذا كانت هناك صورة شخصية على الإطلاق. لكن عندما كان لهذه الأحكام والقواعد حق سريانها فإن الإدارة آنذاك لم تكن تقف فى وجه فنانيها حتى تضمن لهم الاستمرار والتطور. كان زمان آخر ، عندما كان (سيكاي ميهاي Szekely Mihaly) يقول لعضو الأوبرا" معذرة فقد تأخرت". مثل هذه الأحكام من اختصاص النيابة الإدارية الآن، بعد أن تحولت قضايا الفن إلى البيروقراطية.

س : إذا كُنا قد وصلنا إلى هذه النقطة، فهل يعمل المكتب الاستشارى الفنى بالأوبرا- وهو من المدير ومديرى الموسيقى الأول وقواد الأوركسترا والمخرجين

وكبار المغنيين وآخرين- على مناقشة التخطيط مثل سياسة الريبرتوار وتوزيع الأدوار وغير ذلك من مهمات فنية رئيسة بحتة؟

ج : هناك اجتماعات بين الحين والحين، لكنها ليست منتظمة.

س : هل يوجد نوع من الديمقراطية فى الإدارة الفنية للأوبرا؟

ج : لا يوجد.

س : إذن ، الآن وصلنا إلى الأسئلة الحساسة فى عالم الأوبرا. هناك أسرار خاصة ومفضوحة تدور بين العاملين الأوبراليين، تقول بأن التجديدات التى تمت فى دار الاوبرا وعلى خشبة مسرحها لا تعمل بطريقة مُثلى. بل إن بعضها لا يعمل إطلاقاً. إننى كمخرج ، أخرج عرضين أوبراليين آخرين على خشبة مسرح الأوبرا. هل لاحظتم شيئاً من هذا القبيل؟

ج : توجد بعض الآليات المُجددة التى لا تعمل ولا وجود لعملها ،مثلاً في أوبرا

(أنيجين) . تجرى المشاهد الواحد خلف الآخر، ولذلك لا نستعمل ستار المقدمة بين الفصول. فى العرض الأول للأوبرا اضطررنا إلى إنزال الستار لأن الماكينة تعطلت. وفى أوبرا(فيدليو) وفى عرضها الأول، مرة أخرى، وكان التليفزيون ينقل العرض مباشرة نقلاً حياً. طال وقت الاستراحة لأن مشكلة إسدال الستار تكررت وخفنا ألا نستطيع متابعة العرض. تتكرر مثل هذه المشكلات مرات ومرات. وحسب علمى أن التجديدات لم تُسلّم رسمياً كاملة حتى اليوم، لكننا نستعملها مُسبقاً.

س : اشتكي كثير من العاملين - وبخاصة المغنيين - من رداءة أجهزة الصوت (الصوتيات على خشبة المسرح - المترجم).

ج : لا أستطيع أن أُجيب على ذلك فى دقة. وأستطيع أن أقول العكس تماماً. إذ يختلف الموقف الصوتي على خشبه المسرح عنه فى صالة الجمهور. أنا أجلس في عدة أماكن مختلفة من الصالة وأسمع جيداً، والاستماع ممتاز فى الدور الثالث من الأوبرا فوق صالة الجمهور. قد تكون هناك بعض الثغرات فى بعض نواحى الصالة.

س : يقول بعض المغنيين إن توسيع مؤخرة خشبة المسرح قد أدى إلى فراغ فى الفضاء تسبب فى صعود الأصوات إلى أعلى الأمر الذى أدى إلى ألا تسمع الأوركسترا الأصوات فى وضوح. كما أن توسيع مكان الأوركسترا قد أقام ستاراً صوتياً ساهم فى إضعاف أصوات المغنيين. هذا بينما يذكر آخرون أن تغيير صفوف جماهير الصالة قد أخلّ بدقة نظام الصوتيات فى المسرح.

ج : لا أعرف . لقد تعودت أن أجلس فى الصف الأخير من الصالة. ومع ذلك فإننى أسمع بوضوح همسات البيانو، إذا ما كان الأوركسترا ماهر العزف وكان المغنيون جيدين.

س : لنُعد إلىالمخرج الأوبرالى. فى رأيكم أن الأوبرات العالمية تتقدم وتمتد عروضها، فى الوقت الذى تنقص وتضمحل فيه عروضنا وهو ما يُضعف من قيمة الأوبرا عندنا.

ج : بدأ مؤشر الهبوط عندنا من أوائل السبعينيات، عندما بدأنا فى خطة تعمير دار الأوبرا. لقد تولد إحساس غريب يقول. . " لماذا نعمل أو نُنتج كثيراً

طالما هم يستعدون للترميم والتجديد وللسنة القادمة"؟ وظلت هذه السنة القادمة عشر سنوات للأسف. وفى نفس الوقت وعبر العشر سنوات السابق الإشارة إليها فقد ضعُف برنامج الأوبرا وأصبح قديماً. أُشير بذلك إلى أوبرات عصر ما بعد نادشدى وأُولاه. يجب ألا ننسى أن مخرج الأوبرا كوظيفة فنية قد تغيّر مع تغيّر معالم الوظيفة من قبل الستينيات وحتى اليوم. عاش نادشدي وأُولاه داخل هذه الدار ، عسكروا فيها من الصباح إلى المساء المتأخر ، تقاضيا أجوراً كانت كافية لحياتهما. كان العالم عالماً آخر. لم يبحث الفنان عن المال ليبنى لأسرته بيتاً. إذ كان كل همه فى الحياة أن" يمثل ويغني" علي خشبه المسرح. كان كل من أُولاه ونادشدى شخصية وسلطة كبيرة فى الأوبرا. ولم نكن نحن فى حاجة لأن نرفع الصوت مرة واحدة. أما اليوم فإن مقام وسلطة المخرج تتحدد فى صراعه مع المجابهات اليومية. بينما كانت سلطة أُولاه تُخضع كل شيء لها. لقد اشتغل نادشدى وأُولاه معاً فى خدمة الأوبرا، وقد برز ذلك التعاون فى الآتى: عندما كان أولاه يُخرج، كان نادشدى يُترجم الأوبرا. فإذا ما أخرج نادشدي قام أُولاه بتصميم الديكورات والأزياء. وبعد رحيل نادشدى توقف كل نشاط تعاونى داخل دار الأوبرا.

س : إذن، هناك أسباب أخلاقية ومعنوية لهذا الموقف المتدهور؟

ج : ليست أخلاقية ومعنوية فقط. يجب أن أعود كذلك إلى سنوات ما بعد الستينيات. هذه السنوات التى تعتدت فيها تقنية المسرح وكذلك تقنية دار الأوبرا، وتأخرت فعلاً عن السنوات التى سبقتها فى عهد أُولاه. فى سنوات ما بعد الثلاثينيات قدّم أُولاه ديكورات غنية بالخيال ومناظر ثرية بالابتكار. وبتعاونه

مع نادشدى قدّما مستوى رفيعاً فى المسرح الأوروبى. أحياناً ما اجتمعا على تصميم خشبة المسرح، وظلّ أولاه يُعدّل فى التصميمات مرة بعد أخرى كعادته - برغم موافقتها للحال الفنى - حتي يصل إلى مستوى الأعظم . لقد استعمل فى عناصر وفنيات الديكور المناظر المرسومة والكواليس الطبيعية وخشبة المسرح الرومانتيكية الأخاّذة، وهو ما يمكن العمل به حتى اليوم فى الأوبرا المعاصرة. أما بعد سنوات الستينيات، فإن المخرجين والمصممين قد لجأوا إلى الساحات الواسعة علي خشبة المسرح، وفي تركيز على الأسلبة والمنظرة. وفى رأيى أن سنوات الماضى قد حققت نتائج باهرة يعجز المسرح المعاصر عن الوصول إليها. لكن يجب الاعتراف أيضاً أنه ابتداءً من سنوات الستينيات لم يكن للأدب هدف أو غرض مسرحى مُحدد Tendance. أولاً: فيما يختص بالجانب السينوغرافى فإننا متخلفون حقاً، وهذا عيب لا يُغتفر. ففى المسرح الدرامي يمثل المنظر حجرة من الحجرات. وتكفى عدة كراسى فى الحجرة ليتم تمثيل المسرحية. لكن الأمر يختلف فى الأوبرا. إذ يصبح الأمر أكثر حساسية ودقة، حتى تعكس الأوبرا ما تُعبر عنه السينوغرافيا. إننا نقف فى حالة تخلّف فى هذا المضمار، وفى مركز أقل بكثير مما كانت عليه المجر سابقاً.

لقد ماتت دار الأوبرا التي عرفتها وأنا طالب فى الأكاديمية ، وماتت معها جهود الأساليب المُحددة والمناسبة لكل عرض على حدة. لا أريد أن أكون محتشماً لأتظاهر بالرزانة والاحتشام Demure . فى عام ١٩٧١ م أخرجتُ أوبرا (غروب الأرباب)[٨٨] أحد العروض الابتكارية في مهرجان بيرويت التى كانت قد كهنتها أوروبا، ليس عندنا لكن بالخارج . كانت نظرة أو إعادة نظرة إلى المسرحية. ومنذ

ذلك الحين وقد تغير فن أداء تمثيل الأوبرا، ليصير مُحدداً معبراً عن عصرية اليوم. إننا نستطيع أن نُنتج المستوى العالمى، وفي نفس الوقت نخجل من بعض العروض التي تصعد على خشبه مسرح الأوبرا. إننا نتحرك بين النقيضين.

س : ماذا تعنى بالتخلف النظرى السينوغرافي؟ ألا تظن أن الشباب من التقنيين لا يتناولون قدراً كافياً من تعليم التقنية في هذا المجال؟

ج : بالتأكيد أنهم لم يتلقوا أصول الاستمرارية الفنية فى مجال التقنية. لا فائدة اذا ما بقي التقنيون لخمسة وعشرين عاماً ينظرون إلى بعضهم البعض فى صمت.

س : يجرى الآن التعليم الأكاديمى فى أكاديمية الفنون المسرحية لإعداد المخرج الأوبرالى.

ج : حسب معلوماتى، يُعلّم القسم مواد لإعداد المخرج الموسيقى الذى يستطيع التعامل مع كل الأنواع الدرامية الموسيقية على اختلافها. ولهذا فقد قام القسم الجديد فى سرية أو شبه سرية، بعد أن أحس الطلاب بالفراغ والخواء. كل واحد يريد أن يتأهل لإلاخراج الأوبرا فقط.

س : أنا أخشى أن يصطدموا بموقف صعب عندما ينتهون من دراساتهم. فحسب ما ذكرت فى حوارك، فإنه يصعب علّى تصور مخرج الأوبرا بدون الخبرة والشخصية. لعله من الصعب أن يُعطى مخرج حديث تعليمات فى الإخراج الأوبرالى لفنانين كبار أو عمالقة عالميين ، كما فى حالة الأوبرا.

ج : أقص على مسامعك حالتى الشخصية. عندما قدمتُ إلى هذه الأوبرا كنتُ فى الثالثة والثلاثين من العمر. كنت مخرجاً مستقراً، ولم يدُر بخلدى أن تتعاقد معى دار الأوبرا. كنت مخرجاً فى مسرح موداتش Madach حينما استدعانى نادشدى كالمان وأبدى رغبته في تعاقد الأوبرا معى قبل ذلك كنُت قد أخرجت عدة أوبرات فيمسرح سجد Szeged لكننى تذكرت فجأة شيئاً من الماضى" تذكرت أنني عزفت على آلة الكمان وأنا في الخامسة من عمرى، ثم سرعان ما عزفت عن العزف، ثم عدت إليه مرة ثانية ثم جاءت سنوات الحرب، وتركت كل شيء . بعد ذلك غنيتُ مع الكورال، ورقصت. لكننى لم أعد حقاً إلى عالم الموسيقى إلا بعد أن انتهيت من الدراسة الأكاديمية وعملت بأحد مسارح الأقاليم. هناك كان لا بد من التعّرض لإخراج الأوبريتات (التى يهتم بها جمهور مسارح الأقاليم- المترجم). ثم دُعيت لإخراج أوبرات فى مسارح مختلفة. عندما أعد بلوم توماش Blum Tamas وفاموش لاسلو Vamos Laszloمسرح الأوبرا فى مدينة دبرتسن طلبا منى أن أخرج أوبرا (مارتا Marta) [89] لفلوتو Flotow . وقد نجحت الأوبرا ثم نُقلت إلى مسرح العاصمة بودابست فى نفس العام. بعدها تعاقدُت مع المسرح الصيفى سجد مع فاسي فيكتور Vaszy Victorبشرط أن ينجح عرضِى الأول معهم، فإذا وفقت تابعت العمل معهم. وأخيراً أخرجتُ عدة أوبرات فى سجد إلى جانب مسرحيات درامية أخرى.

والآن أود أن أضيف ، فأقول إن نادشدى لم يكن قد شاهد أى عرض من إخراجى عندما دعانى للعمل فى أوبرا بودابست. أحياناً كنت أذهب إليه لاستشارات أوبرالية. عندما تعاقد معى سألته" لماذا طلب التعاقد معى"؟ فرد

قائلاً. " ليس ذلك مُهماً، بالصدفة لا يوجد لدينا مخرجون للأوبرا" وعندما سألته ماذا سأُخرج؟ رد قائلاً: " لا شيء". كان أول عمل لي في الأوبرا هو إخراج مشهد واحد من شخصيتين في أوبرا (قلعة النبيل ذو اللحية الزرقاء)[٩٠] بعدها عملت مساعداً لمخرج سوفيتي كان قد دُعي لإخراج إحدى أوبرات أوبرا بودابست. ثم تابع نادشدي قوله" وبعدها سوف نرى" هل بالاستطاعة اليوم تخيُل هذه الصورة؟ أن يذهب مخرج أول في مسرح إقليمي عمره ثلاثة وثلاثون عاماً ليعمل مُساعداً للإخراج؟ صمم نادشدي علي أن أتعلم أولا ماذا تعني الأوبرا؟ وأخيراً عقدت معه معاهدة. قبولي لعمل مساعد الإخراج في الأوبرا، علي أن يوافق على إخراجي في مهرجان سجد أوبرا (إيفان سوزانين)[٩١]، والعرض الموسيقى " عرض الألعاب النارية في مسرح بتوفي Petoi . واليوم بعد مرور خمسة وعشرين عاماً أقول: كان لنادشدي الحق كل الحق فيما ذهب إليه. بعد ذلك عندما بدأتُ رحلة الإخراج الأوبرالي ، عهد إليّ بإخراج عرض للأوبريت، ثم أخرجتُ بعد ذلك أوبرات من ذات الفصل الواحد، ثم أوبرا ضاحكة خفيفة .. وهكذا تباعاً. أما أن يعمل مخرج من الوهلة الأولى في الأوبرا ، فلابد له أن يعرف ريبرتوار الأوبرا، ويتعرف علي العلاقات الداخلية في العمل الأوبرالى . وهذا وذاك يستغرقان وقتاً طويلاً بلا شك . والأمر يصبح أكثر صعوبة في المسرح القومي عنه في مسرح صغير ، لا يرجو لنجاحه أكثر من مخرج جيد وعدة ممثلين قليلين جيدين أيضاً، وبعدها يولد العرض المسرحي الناجح.

س : بالمناسبه لماذا لا توجد لدينا دار أوبرا صغيرة؟

ج : لأن عندنا أوبرا بودابست وأوبرا أركل . كـانت الأوبرتان تعـمـلان وفق سياسـة ثقافية معينة، ولم تتغّير هذه السياسة أبداً . في أماكن أخرى نجد أوبرا حكومـيـة Staatsoper وأوبرا صـغـيـرة كـومـيش أوبرا Komischopr (كـمـا في ألمانيـا)، وأوبرا كبـيـرة ، وأوبرا كـوميك والبـولشـوي ومـسـرح اسـتـانسـلافسكي - دانتشنكو . هذا وضع طبيعي ومعقول. في أوائل الستينيات قبل تجديد مسـرح الأوبريت، كثُرت الآراء التي تُنادي بتحويله إلى (كوميش أوبر)، أوبرا صغيرة إلى جـانب الأوبرا الحكوميـة الكبـيرة، وتخـصـيص مسـرح أركل لمسـرح الأوبريت أو للمسرح الاستعراضى Revue .

س : كيف يمكن إنشاء دار أوبرا صـغـيـرة علي مـسـرح الأوبريت بخشـبـتـه الواسعة وصالة الجمهور التي تتسع للآلاف؟

ج: تتخصص الأوبرا الصغيرة فى نوع معين من العروض. فمثلاً تمثل حالياً (عايدة) على مسرح أوبرا أركل حيث كثير من التنازلات الفنية التقنية. كما تصعد هناك أيضا (حلاق أشبيلية) تحت شعار أوبرا للجماهير الشعبية البسيطة، وهى الأوبرا التى سقطت جماهيرياً مع جماهير (الإليت) الراقية. إن تعبير الأوبرا الصغيرة يعنى ريبرتوارًا خاصاً من ناحية ، كما يعنى نموذجاً معيناً من المغنيين من ناحيـة أخـرى . وبما أن هناك نوعين من المغنيين، فـبـالاسـتطاعـة تشـغـيل مسرحين للأوبرا كذلك.

س: إذا لم يخطئنى التفكير، فقد فهمت أنه بالإمكان قيام أوبرا . أقصد داراً للأوبرا لهـا صـفـة التـمـثـيل Representation، أوبرا تقـدم الاحتـرام للقـواعـد والتراث. ليس ضرورياً أن يكون ذلك التراث أثرياً أو تقليدياً ، لكنه يجب أن يكون

مركزاً للإشعاع الكبير لنوع الأوبرا . وإلى جانب هذه الدار تكون هناك دار أخرى صغيرة ، أو لنُسّميها كما نشاء ، تعمل بمغنيين ليس بالضرورة أن يكونوا من النجوم ، لكنها تحمل فى خصائصها كل مميزات المسرح .

ج : بالضبط كما تقول . وليس فى ذلك ما يُسبّب فصلاً أو انفصالاً بين الدارين .

فالحياة كثيراً ما تأتى بمثل هذا الفَصْل فى أشياء كثيرة . كنتُ فى دعوة لثلاثة أسابيع فى مسرح فلزنشتاين المُسمى (كوميش أوبرا ، لكنني لم أتقابل مع فلزنشتاين ولا مرة واحدة لضيق وقته. حتى دعانى إلى غداء حضره كل مخرجى مسرحه ثم طلب منى أن أقول رأياً عن العروض التى شاهدتها فى المسرح . كنت قد شاهدت فى الليلة السابقة أوبرا (حياة البوهيميا) بإخراج جوتز فريدريش والتي أعجبتنى كثيراً. كان العرض الشهير للبوهيميا بإخراج المجريّين نادشدى وأُولاه أكثر درامية وأكثر صعوبة وأقسى مرارة لم يكن رومانتيكياً بل كان بائساً مليئاً برائحة الموت. كانت كل صفة من هذه الصفات دقيقة الخُطوط مُحكمة التنسيق الدرامى . لكن المغنيين في بودابست كانوا مثل المغنيين فى كوميش أوبرا فى ألمانيا .

س : مثالكم هذا يؤكد أن هناك فروقا بين عروض الأوبرا الكبيرة وعروض الأوبرا الصغيرة .

لكن الظاهر أنه لايمكن الفصل بين الخبرتين الغنائية والمسرحية.

ج: مع أننا مضطرون لهذا الفصل بين الأوبرا والمسرح الدرامى ، فمن المؤكد أنهم فى الأوبرا الصغيرة لن يُغنّوا باستعمال صوت نادر استثنائى أو شاذ،لأن لهم طريقاً آخر يسلكونه ، طريقاً يستريح له الجمهور بعد أن تعوّد عليه. لكن لابد من الأخذ بعين الاعتبارأنه توجد أصوات رائعة عالمية بين المغنيين ،تماماً مثل ما هناك مغنيون عالميونُ ولدوا هكذا بشخصياتهم ليكونوا كذلك،مثل راناتا اسكوتو.أحياناً ما تحدث أشياء مهمة تظهر من مواقف نظرية أو شكلية.وعرض أوبرا(دون جوان)مثال على ذلك،وهو العرض الذى جرى فى مدينة ميشكولس، والذى أدّى إلى انزلاق رأى الجماهير الموسيقىّ رغم قوة بعض مشاهد الأوبرا ، فقد اجتهد الهواة فى إبراز عمل فنى جيد . قاد شلمتسى جيرج Selmeczi gyorgy الأوركسترا وأخرجه هاجى أرباد يوتوتشا Hegyi Arpad Jutolca . كان المغنيون خليطاً من المحترفين ومن ممثلي الأوبريت ، ومن الجُدد الناشئين فى الغناء الأوبرالى.قدموا الأوبرا في فناء، وبلا تحّيز أقول كانوا فى غاية الروعة . لقد برزت البيئة فى العرض واضحة جلية، وكذلك عزفت الموسيقى فى ألمعية ، وأعطانا العرض موسيقى جميلة تقترب من موسيقى موزارت .ومع هذا العرض الناجح ، فلم يُحقق بعض المغنيين الكمال فى أدوارهم . أقول هذا الحُكم ، لأنهم من المستحيل أن يُمثلوا على خشبة دار مسرح الأوبرا فى العاصمة. ومع هذه النواقص فى الأوبرا ، إلا أن هذا القصور الفنى لم يؤثر فى الصورة العامة للعرض . فجاء العرض الأوبرالى مُثيراً ومكتملاً، لكنه كان خالياً من المضمون.

س: حدث مثل ذلك عندما أخرج بيتر بروك مسرحية (حلم منتصف ليلة صيف) وبخاصة فى مشهد الصُنّاع. فقد أوحى إلىّ المشهد أنه ليس المهم هو نوعية الفن ، بقدر ماهو نوعية الفنان الذى يتعايش مع الدور.

ج: هناك تعبير جميل لدوراتى أونتال فى هذا المقام ، إذ "ليس المهم القمة التى نتسلقها لكن الأهم هو ماذا نُعطى نحن من أنفسنا للعرض المسرحى " لأن نوعية الفن إنما تصل إلى قمتها فى العادة وسط ظروف استثنائية وغير عادية.

وليس غريباً أن ينشئ فاجنرمهرجان بيرويت حيث يتبارى هناك أعظم الفنانين المعاصرين فى العالم لمدة ثلاثين يوماً فى السنة، وليس لمدة ثلاثمائة وخمسة وستين يوما. ولذلك فأنا دائماً ما أكرر وأقول إن نوع الأوبرا - كنوع فنى- من الصعب تحقيقه على الدوام ، لأن هناك حقائق كثيرة وعديدة تتحكم فى فن التمثيل الأوبرالى بدءً من ظهور الشخصيات وهيئتهم ومظهرهم الخارجى، إلى التحقيق الموسيقى .. إلى اللعبة التمثيلية الجماعية وحتى المنظرية.

وكل هذه العناصر تعمل مجتمعة على الوصول إلى خبرة ونتيجة إيجابية خالية من الاعتراضات .كما أنه حقيقى أيضاً ، أنه بالوصول إلى مثل هذه النتيجة الإيجابية ، فإن خبرة كل مسرح تتعلق بهذه النتيجة ، وكل ما كان المسرح قريباً من الإيجابية النهائية كلما كان أقرب إلى فن الأوبرا . ويكمن خلف هذه الخبرة كل من عنصرى الموسيقى والغناء، بفضل من درجة حرارة الإحساس عند كل منهما . وهذا يعنى تحديداً قيمة الأوبرا أو لنقل مركزها الفنى .

س: مع كل هذه المنحنيات،كيف يمكن للأوبرا أن تحافظ على هيبتها واحترامها؟

ج: بصعوبة ، لأن التأثير الجماعى الناتج عن الأعداد الكثيرة المشاهدة للعمل الأوبرالى ، والذى وصل إلى السد فى عصر البرجوازيين الصغار ، قد توقّف واختفى لنقل منذ عصر بوتشينى. فاليوم تتوق الجماهير المعاصرة إلى مشاهدة عرض (الملك استفان) فى ميدان من الميادين ، مثل ميدان الأبطال فى بودابست ،أو أمام ساحة المتحف القومى ، كعرض من عروض الأعياد.هذه الصورة المتغيّرة لها أبعاد سياسية فعلية وحقيقية .تماماً كما كان موقف أوبرا (نابوكّو) فى الماضى . فلا بد أن العصر يتطلب نوعاً بديلاً آخر من الموسيقى ومن الغناء يختلف عما نقدّمه نحن داخل دار الأوبرا . إنه لمن الخسارة الكبيرة أن جمهور الشباب فى الأوبرا قليل جداً .لكن وجودهم فى عرض (دون جيوفانى) له أكثر من دلالة على وجه التأكيد. بعد فوات المشكلة فى ذلك العرض سارت بقية العروض على ما يرام .لم يكن غريباً أن يجلس الأوركسترا على خشبة المسرح . أعرف أن ذلك قد استهوى عدة آلاف من الشباب الذى وفد على دار الأوبرا لمشاهدة العرض. فُزوَّار الأوبرا ليسوا من الشباب فى العادة. ومع ذلك ، فإن رأيى أن نحفظ دور الأوبرا لأنها تحفظ بؤرة الحياة الموسيقية focus لأية دولة ، حتى ولو لم تُسجّل تقدماً للدولة فى مجال الفنون.على كل حال، فإننى أُعطى الحق للقائلين بعدم وجود أعمال جديدة . فالمخرجون يُبدعون عروضاً جديدة من أدوات الماضى . أما عن ماهية ومستوى تلك العروض فهذا سؤال موضوعى يتعلق بالإدانة. وتبقى النتيجة واحدة فى نهاية الأمر. فكيف نُقيّم أوبرا كارمن لبيتر بروك؟

أنقبل العرض أم نرفضه؟ خاصة وأن كارمن بروك فى ثوبها الجديد لتجديد الأوبرا لاتشبه لامن بعيد ولا من قريب النوع الأوبرالى ذاته. فكرة تجريبية أو

نتيجة خاصة ونفس الموقف نقفه عند ليوبيموف دون جيوفانى . فابتداءً من اليوم التالى لعرضها لم يكن بالإمكان تمثيل أية أوبرا على حالتها الأولى ، ولنُقل الترافياتا مثلاً . إن وضعية من وضعيات الإخراج عند بونيل Ponelle ووحى من وحيه بمستطيع أن يجدد العمل الأوبرالى من داخل ذات العمل نفسه، ويستطيع أن يعكس أكثر على فن التمثيل الأوبرالى.

دعنى أذكر لك تجربتى الخاصة . لقد أخرجتُ أوبرا (كنز روينا). لم أكن أعرف شيئاً عن مفهوم السلطة الألمانية المعروفة به هذه الأوبرا . ومع ذلك فالأوبرا عندنا فى مفهومها الدرامى تشّع بالاشتراكية الحقيقية . ومع أننى أحسست أن فى إطارها خطوط ميثولوجية ، إلا أننى حاولت أن أفتّتها وأُحلّلها إلى فعلية آنية حقيقية ويومية ، من واقع مضمونها السياسى. بعد ذلك عندما أقمنا الديكور واكتملت تدريبات الأزياء والشخصيات بداخلها ، اكتشفت ألا وجود مطلقا لما فكّرتُ فيه، وكان ذلك أمرا مُخّيباً للآمال . لذلك أقترح أن نمثل الأوبرات أولاً لطلاب الجامعات بواقع تذكرة دخول واحدة لعرضين مختلفين للأوبرا الواحدة. العرض الأول بديكور إيحائى والبلوفر ثم العرض الثانى بالديكور والأزياء والإضاءة. ثم نسأل الشباب عن آرائهم . لكن الفكرة قد رُفضت على الفور . ومنذ ذلك الوقت وأنا آسف لعدم تحقيقها. منذ خمسة عشر عاماً مضت أحسستُ فى أوبرا (سيكاى فُونو) أن كورال الغناء يظل طليقاً فى غير توتر، كلما جرت جلسة التدريب العادية فى ملابس مدنية. لا أقصد بهذا الرأى أن تُمثّل الأوبرات بالملابس المدنية. لكننى أقول إن وسائل مهمة كثيراً ما تغيب

عن الأفكار المعاصرة فى درامات وأعمال كثيرة ، هى فى حاجة إلى أن نحصل عليها ثم نطبقها، لتكون فى الأمام" في مقدمة أنوار الحافة علي خشبة المسرح. في أيامنا الأخيرة هذه أُحس بأننا نستطيع أن نحصل علي اقتراب أكثر منّ لُب الدراما في التدريبات اليومية بأكثر مما نحصل عليه عادة في العرض الأوبرالي نفسه.

س : بث التليفزيون المجري بروفات أوبرا(زواج الفيجارو) . جلست الشخصيات في حجرة واحدة بالملابس العصرية ، فعكسوا للمشاهدين كل طبيعة العالم المعاصر . كانوا يتحدثون إلى بعضهم البعض في غنائية رائعة. بعد ذلك عندما انتقل العرض إلى خشبة المسرح كان (أوبراليا) ، (وأوبراليا هنا تعني أن العرض قد " تأوبر " واتخذ مسحة الأوبرالية - المترجم).

ج : أرجو ألا ننحو إليالإرباك والغموض . فالواقع أن المغنى يتحرك بلا طبيعية في زيّه المسرحي لأنه تعود السروال " الجينز" في التدريبات وهذا السروال يُتيح له حرية أكبر في الحركة سرعان ما يألفها ويعتاد عليها . لكن مسئول الأزياء يظهر بالأزياء المخصصة للتمثيل قبل عرض الافتتاح بعدة أيام قليلة، يُحضر الأزياء التي اتفق على تصميمها منذ ثلاثة شهور . ومن الطبيعي أن يكون غريباً علي المغني أن يعتاد علي زىّ التمثيل في عدة أيام قليلة . ثم هناك أمر آخر إذا كان المغني لا يُغني في التدريبات بكل قواه وانفعالاته وبما يتطلبه المشهد تماماً ، أي مثلما سيؤدي الغناء أيام العروض ، فكيف سيكون الموقف الفني ساعة العرض؟ وعيب هذه الطريقة المسماة بوضع العلامات (أي أن لا يُجهد المغني نفسه تماماً ، لكنه يضع علامات للبدء في الغناء ، أو نهايات لها

دون انفعال أو صوت كاملين ، وهو ما يجري في المسرح أحياناً عندما لا يُجهد كبار الممثلين أنفسهم ترفعاً أو طلباً للراحة أو توفيراً لأنفسهم من عناء شرف العمل - المترجم)، عيب هذه الطريقة أن المغنى بطريقة وضع العلامات ، فإنه يُعدّ نفسه لذلك أولاً وفي وضعية جسدية ذاتية وطبيعية أيضاً ، ثم يبدأ في الغناء حسب دوره . وهو ما يخلق حالتين من حالات الفسيولوجيا ، حالة الإعداد وحالة الغناء . فإذا لم يكن المغني قد درس دراسة واعية وفي جعبته الكثير من الخبرة، فإن دخوله في حالة الغناء الثانية تقوده إلى الرعشة وإلى عصبية فسيولوجية لا يستطيع التخلص منها . لكن .. كيف يمكن حلّ مثل هذه المشكلة؟ لم أُفكر فى حل قبلاً .لكننى خَبِرتُه عندما كنت فى إنجلترا منذ عشر سنوات كان مسرح كوفنت جاردن لا يزال يعمل . بعد ذلك ظهرت أشكال جديدة أخرى لفن الأداء التمثيلى الأوبرالى ،وفى مناهضة واضحة لطريقة التمثيل فى مسرح كوفنت جاردن ، كما فى (كانتربورى وأوبرا ويلز Wells).

شاهدتُ عرضاً صغيراً محدوداً بكل معنى كلمة (صغير) لأوبرا Cosi Fan Tutte وفلستاف Falstaff، كان أول من طالع عينى هو أعضاء الأوركسترا ، لم يرتدوا (الاسموكنج) ، بل كان الرداء قميصاً أسوداً ، ومع ذلك فقد أثار العرض الجماهير إثارة حقيقية . كنت قد شاهدت أحد مغنيى العرض فى عرض سيئ سابق.. فى ريجوليتو. هناك كان المغنى سيئاً، والآن هو رائع ممتازاً . سألتُ، هل يمكن أن يحدث هذا ؟ وما هو السر؟ أجابونى " هنا..لابد أن يكون رائعاً وممتازا، لأنه تدرب على العمل لستة أو سبعة أسابيع من الصباح إلى المساء". لم أُصدّق ما تسمعه أُذناى ، لكنه كان الواقع . فالتدريبات الغنائية تُولّد العادة المتبعة والتكرار والتقليد Convention . إن كل مغنيات العالم من الشهيرات اللاتى

تنتقلن بين أوبرات عواصم العالم تعرفن طرق وأساليب العمل هذه. ويعرفن تعبير (النصير أو الداعى Patron) المخزون لديها، والذى تستطيع المغنية به أن تتواجد فى أى عمل فنى . قصّت علىّ المغنية توكودى إلونا Tokody Ilona منذ فترة قائلة" بعد أن تخلصنا فى أوبرا المجر من التظاهر بالرزانة والاحتشام وادّعاء الظرافة والتأدب فى أدوارنا الغنائية وجدنا الطريق السليم " . ففى أثناء تمثيلها فى أوبرا (مدام بترفلاى) فى إحدى سفرياتها للخارج صاحت لها الجماهير "ألا يكفى من اليابان؟"

(يقصد المؤلف أن هذه الجماهير كانت تطلب بعضاً من التظّرف من الفنانة بدلا من التعمق فى أداء دورها اليابانى كما فى أوبرا مدام بترفلاى - المترجم).

س: ألا يمكن التخلص من ريبرتوار الأوبرا الكبيرة؟

ج: ليس بالإمكان ذلك . إن ريبرتوار مسرح كوميش أوبرا لا يمكن تمثيل أية أوبرا فيه بدون إجراء التدريبات عليها . ولا يمكن الإبقاء على أوبرا واحدة هناك استناداً إلى الذوق أو إلى حركات الدخول والخروج التى تقوم بها الشخصيات الأوبرالية. لقد استطعنا أخيراً القضاء على هذه الظاهرة غير الصحية عندما قاد قائدان أوركستراليان أوبرا واحدة . كل واحد منهما قاد عرضاً منفصلاً وبممثلين ومغنيين آخرين(بنظام الدوبلير). بعد العرض الأول عندما يتغير قائد الأوركسترا ويأتى قوادُ آخرون ليتولوا قيادة العروض التالية، فسرعان ما ينزلق العرض ويصبح صورة متغيّرة تماماً عند عرض الافتتاح . وصحيح أيضاً أن الأوركسترا عندنا أحياناً كثيرة ما يشبهون "عُمال المصانع". أما جارديللى Gardelli وباتانى Patane ودوراتى Dorati فإن ما يطلبونه مجُاب فى الحال

(أسجل ملاحظة بين قوسين : ما يمكن إعطاؤه لهم وما هو متاح فى المجر). إذن هم يحصلون على ما يطلبونه من تدريبات وأماكن تدريبات.. لا يزال جهاز قُواد الأوركسترا بالتصور العصرى لم يتطور فى دار الأوبرا . والأمرغريب فيمن خرجوا إلى الخارج فى مطلع شبابهم وحصلوا على شهرة واسعة هناك . وكذلك فى الذين بَقَوْا فى الداخل . والغريب أن هؤلاء وهؤلاء عندما يعملون خارج الوطن ، فإنهم يكونون أكثر حرية وأقرب إلى إحراز النجاح .

س: غريب أنه لا يوجد حتى اليوم مدير عام للموسيقى فى الأوبرا، منذ وفاة فرانتشيك يا نوش.

ج: فى العقود الأخيرة لم يكن هناك المدير الموسيقى الذى يضبط العمل الفنى فى الأوبرا. شغل فرانتشيك هذه الوظيفة منذ عام ١٩٥٨م أو ١٩٦٠م، شغلها اسماً وليس فعلاً . ساعده فى أيام شبابه فايلونى Failoni، وكلمبر Klempere وأخيراً جارديللى وعندما أصبح وحده لم تستهوه الوظيفة أو لعله استمع إلى بعض المُحذرين. على العموم كان شَغْله للوظيفة اسمياً وليس فعلياً . فى كل دار أوبرا وظيفتان أساسيتان ، مدير الموسيقى والمخرج الأول للأوبرا ، واحد يقود الشئون الموسيقية والثانى مسئول عن الوجه المسرحى للعروض.

س: ومن المسئول عن عمل المخرج .. أليس هو نفسه؟ يلوح لى أنكم تخرجون أوبرات محلية أو قومية مجرية قليلة . هل تتعمدون ذلك؟

ج: ليس هناك أى تعّمد. لا يعدو الأمر أن يكونُ صدفة. كنت على وشك إخراج الأوبرا المجرية بانك بان Bank Ban بديكور أميريجو توت Amerigo-Tot لكن

المسرح رفض ذلك . بعدها أعددنا أنا ومهندس الديكور ساس أندريا Szasz Andre أوبرا اللحية الزرقاء . لكن جهودنا لم تتحقق . اقترحت عليهم إخراج عرض باليه لبارتوك . لكن لم يكن ذلك بالإمكان ، فلم يوافقوا عليه، ويخرجه الآن روست يوجاف Ruszt Jozsef فى مدينة زالا أجرسج Zalaegerszeg . كنت على وشك إخراج كل الأوبرات التى ذكرتها ، والتى وزعت على كمخرج فى دار الأوبرا .

س:أعتقد أننا وصلنا إلى اكتمال الدائرة من حيث بدأنا ، إذا نظرنا إلى العلاقات الداخلية فى دار الأوبرا ، وإلى التصميم الفنى الأوبرالى (يقصد الفرقة والعاملين الفنانين والفنيين _المترجم)، أنستطيع القول بأننا قد وصلنا إلى طريق مسدود وإلى شارع مغلق؟

ج: أعرف تماماً ، ويعرف الذين تحدثوا فى سلسلة حواراتك ، أن موقف الأوبرا لايمكن فصله عن النظام الذى تعمل به الأوبرا المجرية فى الوقت الحاضر . وأشك ، بل لا أستطيع أن أتصوّر أنه بالإمكان إحداث تغيير جذرى وشامل فى داخل دار الأوبرا بين ليلة وضحاها . ومن جانب آخر ، فإذا لم أكن أعتقد أننا قادرين على إصلاح حالنا ، وأننا نحاول أن نُوجّه دفة السير إلى الوجهة السليمة وإلى الطريق الصحيح حتى نقّدم وجهاً وهيئة Aspect ومظهراً إلى هذا المسرح. إذا لم أكن أعتقد فى كل هذا ، فلماذا إذن أُضيّع وقتى وحديثى معكم إلى هذا الحد ؟

سيناتار ميكلوش Szinetar Miklos

انا .. والمتعة الفنية فى الأوبرا

-السؤال من المؤلف.

-أنتم من المخرجين الذين أخرجوا للمسرح الدرامى وللمسرح الأوبرالى.

-الجواب من .. سيناتار ميكلوش .

مخرج أوبرالى ومسرحى، أستاذ بأكاديمية الفنون المسرحية، المدير الفنى للتليفزيون المجرى.

قبل الدخول فى الحوار ، أُحب أن أُنبه إلى أننى عندما أُخرج للأوبرا ، فإنني أكون مخرجاً آخر غير المخرج المسرحى. طبيعى أن هناك علاقة بين العملين وبين سلوك الإخراج فى كل منهما. ذكر نادشدى كالمان أن الإخراج ليس وظيفة، لكنه سلوك معين تجاه عمل فنى معين.إن العلاقة التى تتواجد بين الإخراج فى الأوبرا والإخراج فى المسرح الدرامى هى الهواية وحب الفن ، ولا شئ أكثر من ذلك . وهى نفس العلاقة التى تتواجد عندما أُخرج مائة ممثل (كومبارس) فى مسرح صغير، أو أُخرج على مسرح مهرجان سجد الصيفى (مسرح سجد يعمل ضمن احتفالات صيفية فى شهرى يوليو وأغسطس من كل عام فى الهواء الطلق أمام الكاتدرائية الكبرى بمدينة سجد، وتتسع صالته لـ١٢,٠٠٠ متفرج - المترجم) ، وهى ميزة من ميزات حب الفن عندما أتعّرض لإخراج أوبرا أو أوبريت أو مسرح درامى. عندما أتعامل كمخرج مع المسرح الدرامى، فإن ما يهمنى فى

المقام الأول هو المضمون الدرامى للمسرحية. أما فى الأوبرا فإن الأمر يختلف، لأنه يتعلق آنذاك بـ"التذوق"، رغم عدم ضياع الفكرة أو إهمال المضمون. فبغير هذا التذوق لا أعتبر المسرح مسرحاً. قد يكون ذلك إحساساً ذاتياً خاصاً، ومع ذلك فأنا أحياناً لا أصل إلى حالة التذوق مع الموسيقى الجيدة . فإذا لم أشعر بمثل هذا الإحساس فى المسرح الدرامى (الإحساس الجمالى) فإننى أغادر صالة الجمهور بعد عشر دقائق، لأن ذلك يعنى فى نظرى خُلو العرض المسرحى من العوامل النفسية والفكرية.. (باستثناء المسرحيات الكوميدية الخفيفة التى أحبها وأستمتع بها).

بهذه المقدمة أردت الدخول إلى الحوار لأُبيّن أسباب اقترابى من الأوبرا أو المسرح الدرامى . إضافة إلى أننى أعتبر الإخراج الأوبرالى وظيفة مختلفة تمام الاختلاف عن وظيفة الإخراج المسرحي .

س: ما هى هذه الاختلافات؟ بصرف النظر عن الفروق النوعية المعروفة فى كل من الدراما والأوبرا ؟

ج: أولاً : الأوبرا فى مضمونها وبنيتها تعبير شامل جامع تدخل فيه أشياء كثيرة ومتعددة. فأوبرا من أوبرات موزارت من الأعمال التى يستهوينى إخراجها. تماماً كأى دراما من الدرامات. وسبب هوايتى لهذا النوع من الأوبرا هو تواجد المضمون الدرامى وعلم النفس والفلسفة وما بعد المصير فى علاقات شخصيات الأوبرا. فإذا ما افترضنا أننى دُعيت لإخراج إحدى أوبرات دونيزيتى (رغم أننى أعشق الاستماع إلى موسيقاه من صالة الجمهور) فإننى أحاول أن أختار شكل الإخراج التزيينى الزخرفي Decorative دون أن أُجهد نفسى فى البحث عن

فكر أو مضمون للدراما أو القصة . فموزارت، وموسورجسكى[٩٢]، وكوداى، وبارتوك مستوى معين من الموسيقيين، ويمكن إضافة فردى إليهم وبوتشينى على وجه التحديد. هؤلاء هم أصحاب الأعمال القريبة إلى نفسى . لكن هناك نوعاً آخر، هو الموسيقى الجملية التى أسمعها بلا فخر لأربعين مرة ، لكنها لاتغرينى بإخراجها .

س: أخرجتم عديداً من الأوبرات، وقدّمتم جهوداً إخراجية لتقريب العروض إلى أذواق الجماهير. وبصرف النظر عن الفروق التى تحدثتم عنها بين الأوبرا والدراما. فإن هناك فروقاً بين إخراج الأوبرا على المسرح لألفين من المشاهدين ، وإخراجها للتليفزيون لمليونين من المشاهدين.من الضرورى أن هذا الكم الجماهيرى يفرض قواعد وأحكاماً ذات طابع خاص. أضف إلى ذلك مهرجان مسرح سجد. والآن يأتى السؤال:

أين تحب إخراج الأوبرا ؟ وهل تختار العمل الأوبرالى وفق ميل نفسى خاص ؟ أم أن المكان يلعب دوراً فى هذا الاختيار؟

ج: الحقيقة أن ما تذكره لا يحدث بهذه الصورة . عملياً فموقفى كمخرج للأوبرا يختلف تماماً عن نفس موقفى كمخرج درامى مسرحى. عملت عدة سنوات فى الإخراج المسرحى . أختار المسرحيات التى تشدّنى والتى تحمل قضية من القضايا المعاصرة الحية. وأدلك على ما أقول بصف طويل من هذه الدرامات التى أقصدها. فى موسم ١٩٧٤/٧٣م عندما اختفت السامية خلف جلد الموجة الوطنية ترجمتُ وأخرجتُ عرض "الكباريه" الذى دار حول مضمون السلام، الذى يختفى خلف وهم عالمى متمازج، وحول استعدادات السلام لمواجهة رعب فظيع

فى طريقه. فى السنوات الأخيرة صعد الصراع القومى إلى حد بعيد فى الحياة. فحاولت فى (دون كارلوس) أن أُفصح عن العلاقة بين شخصيات كارلوس، وفيليب، وبوشا، ومنذ بضعة شهور كان الصراع فى حياتنا يسير نحو مواقع الأفضلية والامتياز الوظيفى Positioning فقدمت (طرطوف،موليير) Tartuffe. فى المسرح الدرامى أُحس بنفسى رجل أحداث. أما فى الأوبرا فلا شئ من هذا القبيل. هُم يكلفوننى بأوبرات معينة أقوم بإخراجها، وأتمتع بها وبموسيقاها .

س: كيف ارتبطتْ علاقتك بالأوبرا ؟

ج: وأنا فى الحادية عشرة من عمرى ، وفى الساعة السادسة صباحاً، وقفت بانتظام وفى يدى كرسى بلا ظهر Stool أمام شباك تذاكر دار الأوبرا (سيناتار ميكلوش من مواليد ١٩٣٢/٢/٨ - المترجم). كنت ولداً فقيراً أحجز التذاكر لبعض المعارف والأصدقاء، الذين يدفعون لى ثمن تذكرة الدور الثالث فى دار الأوبرا. كنت أحضر الأوبرا كل مساء وخلال ثلاث سنوات كنت أحفظ الريبرتوار عن ظهر قلب. أردت أن أكون مغنياً أوبرالياً، ثم أحببت أن أكون قائد أوركسترا.

مازلت أحتفظ بشهادات النقل فى المدرسة والتى اجتزت فيها امتحانات مادتى الغناء وقيادة الأوركسترا. هذه هى المكوّنات الحسية والاستمتاعية بفن الأوبرا. وقد بقيت هذة المكوّنات فى نفسى حتى اليوم (باستثناء ما ذكرتُ من أعمال لموزارت وموسورجسكى والتى أعتبرها كذلك أعمالاً درامية من الدرجة الأولى). لكننى كمخرج-وأعترف بصراحة- أنه لم يشدنى أو يستهوينى إخراج الأوبرا فى يوم من الأيام . هم يعزفون هناك جيداً ثم ينتهى العرض.هناك أوبرات رائعة كثيرة، إذا كان خلفها مخرج جيد. وأنا أسعد بمثل هذه الأوبرات.

فإذا لم أعثر على المخرج فالأمر عندى سيان. فى أوبرا (شرف الفلاح) أستطيع أن أستمتع بالديكور السيئ، وبترنيمات وطنية من الكورال فى ليلة عيد الفصح، وبمغن جيد فى طبقة التينور الصوتية وزنه يزيد على المائة كيلو جرام، وبأصوات غنائية سيئة إلى جانبه، لكنها مخلصة على أية حال.مثلاً فى أوبرا (الفالكير) لا يُزعجنى المغنى الجيد حين ينتزع سيفه الخشبى من غمده طالما أنه يغنى أغنية الربيع فى قوة وجمال ، بين موسيقى الأوركسترا . كذلك لا أستطيع تقبّل أوبرا مثل (زواج الفيجارو) فهذا عمل آخر. تجربة مُركّبة وتعقيدات متشابكة، نوعية أوبرالية خاصة. فلو لم يكن النبيل نبيلاً (إحدى شخصيات الأوبرا- المترجم) وكان مغنياً ذا صوت جميل، فإن الدراما لا تحدث أبداً وكنت تركت العرض فى الاستراحة الأولى ما بين الفصول .

س: إذن أنت من هذه الزاوية تعتبر الأوبرا مسرحاً ؟

ج: تماماً. بقيت الأوبرا على الدوام مصدر متعة بالنسبة لى. إننى أُفضل أن أستمع فيها إلى بيسون (Bison ثور أمريكى) عن أن أُشاهد إخراجاً بارعاً. هذا باستثناء بعض الأعمال الخالدة التى تتضمن مضموناً درامياً عالمياً ، والتى تستهوينى كباحث عن المضامين الجادة فى الدراما.

س: أظن أنكم تُفضّلون إخراج مثل هذا النوع؟

ج: أخرجتُ ما طُلب منى إخراجه من هذا النوع من الأوبرات، وأستعد الآن الإخراج (فاوست). أحاول أن تكون عرضاً إخراجيًا رائعاً Showy . إن فاوست تحتاج إلى نظرة فكرية كبيرة للوصول إلى الجذور فيها .

س:وحكايات هوفمان؟

ج: أخرجتُ حكايات هوفمان لأنى أحببتُها. أحسست فيها بحياتنا فى داخلها. ففيها مصيرنا اُلمنزلق، وفيها أحلامنا الوردية. هذا كل ما فيها ولا شئ غير ذلك.

س: ليس ذلك بالشئ البسيط، أن تستطيع تحقيق وجودنا فى أوبرا من القرن الماضى. وهل نطلب أكثر من ذلك؟ وأين هى الأوبرا التى تحتمل أكثر من ذلك؟ لو قلنا موزارت مثلاً ..

ج: أوبراته تستطيع أن تحتمل الكثير. مثلا أوبرا Cosi Fan Tutte إذا سألنى أحد كمخرج، لماذا تُخرجها؟ أستطيع أن أتحدث إليه لساعتين كاملتين عنها.

س: والآن أنا أسألك .

ج: سنضطر للذهاب إلى بعيد. وليكن ذلك يقولون إن الفن نقطة خطرة Critical ، أو أنه لحظة تمرد مثل حدث بروميثيوس، وهذا صحيح. وتاريخ الفن يعرف نوعين أو نمطين من الفن. الأول: عادة ما يتحرش بالسلطة، يصطاد فى الماء العكر، يتعلق بتساؤلات تافهة ويكون أحمقاً وطائشاً. بينما يترك المسائل الكبرى والأسئلة الجوهرية فى راحة إلى الأبد. والنوع الثانى: يتجه إلى الجوهريات والأساس المطلق كما عند شيكسبير وموليير وجوته وموزارت. نوع لا يهتم "إلا" بهذه الجوهريات(وأنا شخصياً أضع نفسى داخل هذا النوع الثانى بحكم موقفى ومهمتى الوظيفية فى الحياة). كان موزارت موسيقياً للبلاط، يدفع له الملوك نظير تأليفه للموسيقى. ويتناول غداءه على موائدهم. لكنه مع ذلك كان يُحس بعلامات الاستفهام فى المشاعر الإنسانية، مثل العلاقة بين الرجل والمرأة.

فلحظات النهاية السعيدة عنده تظهر وقد حمّلها التراجيديا اليائسة المتعذرة إلى أبد الآبدين .

س: أعتقد أن سيادة نوع على نوع آخر تتصل بالعصر نفسه. فأحياناً فى بعض العصور ما يؤدى اعتقال الفن أو ازدرائه إلى نهاية الفنون وانحدارها. فالالتصاق بالصراعات الميتافيزيقية لا يعطى فرصة لتطور الفنون.

ج: لا يعطى الفرصة، لكنه سرعان ما يُعاقب الفن ويُعذبه. ظل موزارت متهماً لفترة طويلة لأنهم علقّوا فى رقبته أسلوب عصره. (موزارت اللذيذ المُزركش.. موزارت الموسيقى الصغيرة الحلوة). عن ماذا تدور أوبراه (زواج الحلاق) ؟ إنها تدور حول المصيبة التى يمكن أن تقع على رؤوسنا جميعاً. فمن الكوميديا نتحول إلى التراجيديا. فى لحظة واحدة يمكن أن نُجنّ جنوناً، ونتزوج من أمهاتنا، ولا شئ حقيقى فى كل ذلك. إنه لا يعدو أن يكون أكثر من إيهام Illusion. فى رأيى أن أوبرات موزارت مسرحيات عدمية فهى لا تقدم أى بصيص من نور. إنها أكثر مأساوية من بركان أوبرا Cosi Fan Tutte عندما تودع أربعة من الشخصيات بعضها البعض بلا أمل واحد لأى منهم فى أن يصبح سعيداً. إن التمرد الحقيقى هو فى "إيماءة بروميثيوس" فى النهاية عند هذا الموقف اليائس، الذى يرمى فيه بالقُفاز إلى المصير. ومع ذلك فلابد من القول ... ومع هذا... ومع هذا ... فإن البدء من جديد هو الحل الأمثل. إن الحقيقة الوحيدة هى الحقيقة القوية التى لا تُغلب ولا تُقهر. وهى " حقيقة موزارت" وحقيقة آدم Adam فى مواجهة الشيطان لوتسيفر Lucifer الذى لديه حقائقه الخاصة به هو الآخر.لكن أية حقيقة لموزارت؟ أية حقيقة قاسية ومريرة؟ إن أوبرا Cosi لاتقول بأن النساء

خادعات غير مخلصات، وإلا لكانت حقيقة صغيرة تافهة. فالنساء فى الأوبرا خادعات لأنهن يُردن ويرغبن فى أن يكُنّ مخلصات أمينات. أو أن موزارت يريد أن يقول هذه الحقيقة . ولهذا فهُنّ يتسلطن بُقوى خارقة فوقنا نعرفها جميعاً. بهذه الصورة تظهر علامات الاستفهام فى الأوبرا فى رسوخ وثبات واستقرار، وتظل على ثباتها حتى النهاية فى حادثة الزواج الأُحادى Monogamy (الزواج مرة واحدة فى العمر كله-المترجم)، التى تُعبّر عن صورة العصر آنذاك كشكل من أحد الأشكال الأخلاقية فى المجتمع .

س: إذن فموزارت يُقدّم لنا "إبداعاً بروميثيوسياً" فى أوبراته. بعد ذلك، ماذا تعنى التدريبات اليومية من وجهة نظرك الإخراجية ؟

ج: إنها تعنى تحديداً الكشف عن المضامين الحقيقية الفعلية فى العمل الفنى. اعتادوا أن يقولوا إن أوبرا (الناى الساحر) أوبرا غامضة Mystery وعن (زواج الفيجارو) أنها كوميديا Comedy مع أنهما قطعتان فيهما الكثير من المرارة طبقا لفن كتابة المسرحية. إذا مُاقدّر لي أن أُخرج الفيجارو، فإن أول عناصرها التي يجب البحث عنها هو التناقض الظاهري المر Bitter Paradox فالنبيل الذي يجمع قواه للفوز بسوزانّا، يَفْنى ويغرق في الغيرة من أجل زوجته، أو أن تتقّد النبيلة وتشتعل من شخصية تشيربون.

س – أخرجَ بونيل نفس الأوبرا؟

ج – كان عرض فيجارو الذي قدّمه بونيل رائعاً. بعد ذلك تأتي الآريا الأولى عند تشيربون، والتي يبدو فيها هادئاً تواقاً إلى الرغبة ففيها يبدأ توتّره من أجل

سوزانًا. فإذا كانت ممثلة دور سوزانّا مغنية جيدة، فإنه سرعان ما يعلو الاحمرار وجهها في بُطء لأنها تُحس بأن شاباً يرغبها. وفي هذا المشهد فإن جوا من الشهوة الجنسية يجب أن يتحكم، ونجد امتداداً بعد ذلك لنفس المشهد بين النبيلة وتشيريون. لكن النبيلة ليست بريئة على أية حال. والنبيل في تمثيله أمامنا يخسر الكثير هو الآخر. وفي نهاية الأوبرا نتعّرف علي شخصيات تغرق في العار في إذلال من الخزي، تكادُ تخفي وجوهها بشدة مما لحقها من عار. وفي النهاية مثل كل نهايات موزارات نعثر على الحل، وهو الطريق المدود المغلق الذي لا يمتد بعد ذلك خطوة واحدة نحو الاستمرارية. هذا نوع من درامات تنتهي بلا نهايات سعيدة إلا من الخزي. حيث تتعقد مصائر الشخصيات إلى حد بعيد. تتدمر النفوس بلا أمل يُرجى،وحيث نتقابل مواجهة مع "Auerbach-Pince-Effektus" (نوع من الدرك الأسفل من تأثير منحط) والذي كتب عنه جوته في فاوست، نوع غريب من الصعب أن نتابع بعده الحياة مرة أخرى. وهذا نفس ما يحدث عند موزرات علي الدوام. الناس تعيش حياتها وإذا بشئ يحدث مرة واحدة، فيقلب الأمور كلها رأساً علي عقب، فيتركون كل شئ إلى الأبد.

س: يبدو أن روتين الأوبرا سواء عندنا أم عند الآخرين لا يعتبر مثل هذه العروض شيئاً أثيراً أو مفضلاً. الظاهر في كل الأحوال أننا في حاجة إلى فرقة مختارة تعمل وسط ظروف مثالية محددة. وماذا يكون الموقف إذن في حالة تعدّى عرض أوبرا من هذا النوع إلى حدود الروتين المعروفة، خاصة إذا لم يكن مثل بونيل؟ وكيف يُملى المخرج شروطه وملاحظاته الفنية حينئذ؟

ج: الأوبرا مثل أي مسرح. تُصارع بين طرفين متطرّفين. في الطرف الأول: حيث الموسيقى بكل ما فيها من نعومة وجودة وجمال تسمح بها التقاليد والعادات. وفي الطرف الثاني: نجد بطولة الخزي والغيبة والافتراء.

هذان الطرفان قد تجاوزا إلى أكثر مما أُحب. لكن هناك أوبرات يتخذ الاقتراب منها طريقاً آخر. مثلاً فاوست سوف أُخرجها اليوم، وهي مليئة بعوامل المنظرية والاستعراضية. ذلك لأنها ليست فاوست جوته، ولكنها أوبرا فرنسية كبيرة وجميلة. لا يجب (الكشف) كثيراً عن فاوست تماماً مثل دون جيوفانى. لقد صنع جوزيف لوسى Joseph Losey منها فيلما فظيعاً غبياً. ودون جيوفاني تتحدث عن سلطات تمسنا جميعاً. يجب أن نمارس عملية (الكشف) للعفاريت الذين هم أقوي منا. ثم، لماذا تكون دونّا أنّا Donna Anna هي الرجُل؟ ويكون أوتافيو Ottavio هو الفتاة الشابة؟ لنستمع إلى آريا انتقام العفاريت إلى جانب غنائية أوتاّفيو مخلوع الفؤاد. إن أناّ هى الشريكة الجديرة بدون جيوفاني. فكل منهما شخصية ذات خصائص ذاتية ضخمة، وبينهما الضعيف أوتافيو. المسرحية لا تقول غير ذلك، وهي مخصصة لهذا التعبير الدرامي، تماماً كما هو مُقدّر لشخصية ما سيتوّ Masetto أن تتدمر لأن دون جيوفاني لايعبأ إلا بشخصيته زارلينا Zarlina . أما الأحداث الإضافية في الأوبرا فهي في عقل شخصية لابوريللو Leporello الذي يعاشر كل النساء ويتغنى بهم ولهم. لكل هذه الأحداث وغيرها يُريد هذا العمل أن يقول أشياء كثيرة، ولا دخل للأقنعة التزيينية أو للأوركسترا الذي صعد علي خشبة المسرح.

س: إذن، فنهاية دون جيوفاني تُصبح نهاية مُرة علي غرار نهاية Cosi؟

ج: إنها نهاية مميتة بالفعل، حين يبقي العالم فراغاً وخواءً. لقد كسبنا .. لكن ماذا كسبنا؟ ففي دون جيوفاني يختفي معنى الحياة ذاته. إن أوبرا (دون جيوفاني) تقول نفس هذا المعنى. تقول بأن السيئ بيننا هو المعنى الوحيد للحياة ونتاجها. لذلك قلت في السابق، أين كان موزارت؟ علي موائد الغداء مع الملوك. هذا هو موزارت صاحب البدع والهرطقة Heresy كأي ولد سخيف من سخفاء القرن العشرين الشرسين المفسدين للجماهير. في أوبرات موزارت تظهر الأسئلة الكبرى للمصير، ولذلك فمن الضروري الانتباه إليها وتمثيلها. أنا شخصياً كمخرج في الأوبرا لا تهمني الديكورات أو المناظر، ولا الإضاءة. أما إذا كان الأمر يتعلق بـ (الجمال) فإن ذلك يمكن التحكّم فيه في ساعة عمل واحدة. لكن ما يهمني هو الأسئلة المهمة، وتفسير وكشف علاقات الشخصيات بعضها ببعض. عندما أخرجتّ أوبرا Cosi وتحدثتُ لنصف ساعة كاشفاً ومفشياً للأوبرا وشخصياتها والنوازع السلوكية الداخلية، سألني أحد ممثلي الأدوار.. "والآن أين أقف إذن؟" ولقد أجبتهُ.. "كما تريد فهذا لا يهمني في قليل أوكثير".

س : نصل الآن إلى سؤال محتوم هو... هل عملية (الكشف) هذه في أوبرا من أوبرات موزارت مناسبةً لخشبة مسرح أوبرالي تقليدي ولجماهير أوبرا تقليدية؟ كتب ليبرمان Liebermann فيما يتعلق بأوبرا Cosi أن العرض ذو الأبعاد الأربعة هو أنسب العروض تأثيراً، حيث الجماهير تحوط خشبة المسرح فى التفاف حولها من كل ناحية. لأن إلغاء المسافة بين الممثلين والجماهير يحول الممثلين من عرائس رشيقة إلى شخصيات مبدعة تعرق وتتنفس. ومن وجهة نظرى فلا أعتقد بأنه بالإمكان تقديم أوبرا Cosi على هذه الصورة. لكن مما لا

شك فيه أنه بالإمكان التعبير فى بعض الأوبرات عن مصائر الإنسان بدلاً من الإيهام فى الأوبرا، إذا ما توصلنا إلى طريقة ما. وليس من الضرورى أن تكون على غرار ما نصح به ليبرمان من تدمير خشبة المسرح التقليدية، أو البعد عن أسلوب التمثيل الأوبرالى. لكن .. هل بالاستطاعة التوصل إلى مثل هذا الطريق؟

ج: ليس بالاستطاعة فقط، ولكن من الضرورة البحث عن هذا الطريق ولا يتأتى ذلك إلا إذا أخرجنا ورتبنا أنفسنا قبل أن نرتب العرض الأوبرالى ونخرجه. أخرجت أوبرا روسينى (النبيل أورى) [٩٣]، كما لو كانت أحداثها تتحدث عنى شخصياً كمخرج أوبرالى. حاولت فى كل لحظة أن أظهر نفسى، وأن أكشف عن مهارتى الفنية المهنية. لكن أوبرا النبيل أورى عمل فنى إبداعى لا يتحدث عن الحياة. وما فعلته فى هذه الأوبرا لم أكن أجرؤ على فعله فى أوبرا بوريس جودونوف مثلاً. ففى الأعمال الأوبرالية الكبيرة يجب البحث عن طرق أخرى غير ذاتيتنا، لأننا نكون مضطرين فى مثل هذه الحالات إلى إبراز المضمون الحقيقى الكامن والفعّال فى أحداث الأوبرا ذلك لأن سلوك الإخراج المتطرف ذى الطرفين الحادين يصبح غير ذى فائدة. ففى الطرف الأول تنتظر جماهير (الاسموكنج) تفاهات كثيرة حوّلتها التقاليد والمألوف إلى عُرف ومصطلح ظل سائداً فى الأوبرا منذ عقود طويلة. وفى الطرف الثانى جمهور آخر هو مصدر القلق والانتظار والانزعاج فى مطالبه للأعلى والأعلى. حتى لنصبح نحن فى اضطرار إلى التفكير وفق هاتين القناتين الفكريتين فقط، وهو ما يسُم حياتنا بهذه الصورة.

س: وأنت أيضـاً تفـعل ذلك الآن حين تُقـسم وتُصنّف الأدب الأوبرالى إلى أعمال فنية وأعمال غير فنية .

ج: أنا أعترف بهذا التصنيف، لكننى لا أجزم به على الإطلاق، إننى أعبر عن موقفى كمخرج أوبرالى، إذا ما كان الأمر يختص بوجهة نظرى أو رؤيتى فى هذا الموضوع. ولعلنى أتحمل مسئولية ذلك. ففى فاوست سوف ترى استعراضاً وديكورات عرض يتعمد إظهار البراعة وإبراز القوة. بعد ذلك تتبع الموسيقى حتى أُجسّد الأشياء فى أماكنها. وما يصلح لنوع معين فقط من أنواع الأوبرا العديدة.

س: ذكرتم قبل ذلك أن عرض أوبرا فاوست لم يكن فاوست جوته. وهذا السؤال يتردد كثيراً عند الأوبرات التى ترتكز على أصل درامى.

ج: نعم هناك فروق عديدة بين الأوبرا والدراما الأصل. فأوبرا الفيجارو لموزارت تسير إلى أبعاد أعمق من دراما الفيجارو عند بومارشيه. وأوبرا عطيل لفردى تفتقد العوامل السيكولوجية فى الدراما الشيكسبيرية عطيل، وتستبدلها بالعواطف الشيطانية البارعة. وفى دراما بانك بان المجرية المليئة بالمواقف السياسية وعلوم النفس والتى لا تزال سائدة فى مجتمعنا حتى وقتنا الحالى، نرى أوبرتها (بانك بان) قصة تاريخية وطنية رومانتيكية تضم بين أجزائها المواقف المُملة الرتيبة جداً، رغم قُربها من البطل القائد التاريخى العسكرى بانك بان. ومادمت تحدثتُ عن ذلك فإنه يجدر الإشارة إلى الدراما النثرية بانك بان، وإلى كل ماُ تثيره حول شخصية البطل القائد من أسئلة واستفسارات تدفع إلى التساؤل.. من هو بانك بان هذا؟ هل هى شخصية على نمط الشخصية التاريخية المجرية سيتشينى Szechenyi ؟ ام هى شخصية مثل باتور Betur ؟

فشخصية جرترور Gertrud (إحدى شخصيات دراما وأوبرا بانك بان -المترجم) تُريد أن تُحقق شيئاً. ومن وجهة نظرى إن كل ماُتريد تحقيقه هو العمل الإيجابي. لكن هذا التحقيق فى حد ذاته لا يعدو إلا أن يكون مستحيلاً. أما شخصية مالیندا Melinda (فى نفس الدراما والأوبرا-المترجم) فإنها غير بعيدة عن المزاج والحساسية البالغة فى المرأة الأسبانية، ولا هى بعيدة كذلك عن الُمبّرر الأخلاقى. ولذلك تبرز الصدمات البيولوجية فى طريق مسار الشخصية. إنه لمن الجدير تحليل ثلاثة أنواع من الغيرة عند شخصيات بانك بان، والملك فيليب، وعطيل. فعطيل شيكسبير تُقدم صورة غير واعية للمنطقة-الإقليم Region وبالحقيقة كل الحقيقة حتى يتم خداع البطل عطيل والإلقاء به فى خِضمّ المعاناة الشخصية الذاتية التى يستعيذ بها (وما هو غير موجود فى الأوبرا). هذا بينما نرى فيليب يُعانى بشدة من الخداع رغم مكافحته ضد فكرته، غارقاً فى تأثيرات ماضية وسابقة على عصره، وليبقى مُعلّقاً بين شخصيتى كارلوس وأرجيبتْ. أما شخصية بانك بان، فإن غيرتة تظل من أقوى غيرات الأدب الدرامى العالمى بكل ما تحمله من طاقة وحافز على التحّول من الهدف البدائى إلى الهدف الأسمى أخلاقياً وثقافياً عبر عناصر النشاط الجنسى Sexuality بُغية تقديم المجتمع. فكل عبارة فى حوار مالیندا تحمل فى طياتها الإهانة والذل والعار. وكل هذه الأهميات تفتقدها أوبرا عطيل على مسرح أركل. وبعد هذا يقولون إن "الموسيقى" هى السبب فيما آلت إليه هذه الأوبرات. فالأوبرا نوع نبيل (من النُبل-المترجم) وبسيط وساذج Naiv،مع أن أوبرات موزارت وأوبرا سيكاى فونو لكوداى كم تعرضان من المواقف العميقة؟ إن على مخرج الأوبرا أن ينزل إلى الأعماق قدر استطاعته ليضع حداً يحافظ عليه فى جذور هذه الأعمال الكبيرة،

حتى يُنقذ نفسه من القشور والسطحيات والأشكال الرتيبة، وللتعلق بالتقنيات التى ترتبط بمهنته، وهو ما يمكن حلّه واللجوء إليه رأساً فى دقائق محدودة.

س: هل تتجلى نفس هذه الحقيقة فى التليفزيون؟ حيث تكون التقنية في المقدمة؟ منذ فترة غير طويلة لجأتم إلى تقنية جيدة في الديكور وفي الخدع الفنية عند إخراجكم لحكايات هوفمان في التليفزيون المجري، والتي قدّمتموها بأسلبة فنية تختلف عن الإخراج الأوبرالي، بل في تغيير واضح للوظيفة الدراماتورجية. وإذن، يمكن القول بأن النوع أو الأوبرا كنوع يقبل الأسلبة بطريقة التناقض الظاهري Paradox. أي أن الأوبرا تستطيع أن تعيش وتحيا بالحقيقة الفجة غير الناضجة. أو في طبيعية تّناسب الشاشة الصغيرة. أم أن هذا الرأي لا يصلح إلا لأوبرات معينة؟

ج : أظن أن الأمر كما تقول. فلا أتصور إخراج أوبرا Cosi تليفزيونياً. كل ما يمكن هو نقلها من مسرح الأوبرا تليفزيونياً علي الأكثر، إلا إذا تواجد لها مخرج بارع، علي غرار ما فعل برجمان Bergmann [94] في فيلمه عن (الناي الساحر). بينما نرى الموقف عكسياً عند بونيل أحد كبار مخرجي الأوبرا في العصر، والذي قدّم أعمالاً ضعيفة في التليفزيون، لكنها ليست أوبرات بأى حال من الأحوال. بل كانت كالناقوس الزجاجي كما في أوبرا كارمن. كان إخراج (تيطوس) في مهرجان سالسبورج فاتناً ساحراً (يقصد دراما - أوبرا تيطوس أندرونيكوس المأخوذة عن الأصل عند شيكسبير- المترجم). لكن عرضها التليفزيونى لا يمكن احتماله. والتليفزيون له طريقان مع هذه الأنواع الأوبرالية.. طريقان مُحددان لإحراز النجاح. الطريق الأول إما أن يكون العرض التليفزيونى جديدا غير مكرر وفق

ابتكار فني مثلما حدث في حالة برجمان مع أوبرا الناي الساحر. بلا ادعاءات للبساطة كما فعلت في إخراجي لأوبرا حلاق أشبيلية....

س : إذن فاللقطة الحاضرة في التليفزيون وفي غير استعمال الـ Playback وبحضور الجماهير ساعة النقل التليفزيونى والتداخلّ المّزاحم للكاميرا.....

ج : كل ذلك نوع من أنواع النهاية السعيدة. قد ينجح مرة واحدة، لكن من الصعب تعميمه بعد ذلك. أُكمل حديثي فأقول: أما الطريق الثاني للتليفزيون فهو نموذج عرض (حكايات هوفمان) وعرض (جياني شيتشي Gianni Schicchi لبوتشيني. والنموذجان مُفعمان بالحدث الأوبرالي. والأعمال الأوبرالية المليئة بالآريات والثنائيات (الدويتو الغنائي) مثل ماكبث أو التروبادور لا يمكن تخيلّها علي الشاشة الصغيرة، علي الأقل من وجهة نظري الشخصية. من الممكن نقل هذه الأعمال نقلاً أميناً ورأسًا من خشبة المسرح إلى المشاهد التليفزيونى (غير أنني لا أثق في ذلك)، لأنني لم أستطع تنفيذه بنجاح ... إذ لم أُسيطر علي أحاسيس المشاهدين.

س : لماذا لا يمكن التعبير بالوجه عن المضامين الداخلية للدراما، وبتكثيف شديد ومركّز لإبراز العلاقة بين الدراما والشخصيات... ولنُقل فى أوبرا cosi على سبيل المثال؟

ج: أفكر فيما تقول منذ سنين وسنين. ومع ذلك أصل إلى نتيجة سلبية فى النهاية. مثلاً، ماذا بوسعى أن أفعل أمام رباعى من الرباعيات إذا تغيب واحد منهم على الشاشة الصغيرة؟ إن ذلك يُعد نقصاً خطيراً. لأن التعبير يكون ناقصاً

وعديم الاتصال. قد تحتمل أوبرا هوفمان مثل هذا النقص. لكن أوبرا cosi لا تقبله على الإطلاق. كل ما فعلته فى الإخراج التليفزيونى أننى تركت الشخصيات الأربع فى الرباعى Quartett فى العدسة الكاملة (التوتال Total) ، لكن ذلك لا يقول شيئا.

س: من الطبيعى أن تقسيم مثل هذه الصور التليفزيونية يؤدى إلى تقسيم الشخصيات الأوبرالية فى التليفزيون. وبذلك يضيع التركيز والتوكيد الدرامى. صحيح أن الكاميرا تُركز بين الحين والحين على شخصية أو وجه شخصية من الشخصيات الغنائية، لكن ليس بالضرورة أن ما تركز عليه فى وقت مُعين بالذات هو مناط القول فى الدراما. فقد تكون الشخصيات الصامتة بأكثر فاعلية من الشخصيات الناطقة بالحوار. كما قد تكون أكثر بلاغة فى التعبير الدرامى رغم صمتها الحوارى. هل ينطبق ذلك على أوبرات موزارت مثلاً؟

ج: تنطبق الحالة على كل الأوبرات، وعلى كل ما يُقرّب من الفكر والمضمون الدرامى دون الإساءة إلى العمل الفنى. لكن قبل ذلك يجب إجراء عملية التحليل الفنى - وفى دقة بالغة- على كل مراحل العمل الفنى .

س: يُذكرنى ذلك بتعبير(صندوق التليفزيون) وتعبير آخر مُضاد له هو (الشاشة العريضة). كما في المسرح الصيفي الكبير في مدينة سجد. فقد حدث عند تقديم أوبرا هناك أن نفدت كل التذاكر. بينما قرأتُ في الصحف أن عرض أوبرا (فاوست) في الموسم الصيفي الماضي لم تكتمل فيه الجماهير في صالة المسرح الكبيرة.

ج : أنا الذي أخرجتُ هذا العرض الذى تتحدث عنه. ولك حرية كل الأسئلة التي تضعها. لماذا تتجمع الجماهير؟ إذا افترضت نفسى واحداً من بين هذه الجماهير فلن أذهب إلي العرض الأوبرالي. فالاحتفالات المسرحية الصيفية في سجد هي احتفالات نهايات سعيدة لفصل الصيف. تنتمي إليها أكلات ووجبات (السُّجق Sausage) والاستحمام صيفاً في نهر التيا Tisza، ثم بقية برنامج اليوم الصيفي الترفيهي. واليوم، تذاكر السفر بالقطار إلى سجد غالية الثمن، مما يجعل الإنسان يفكر مرتين قبل أن يذهب إلى هناك. ولست في حاجة إلى أن أذكر أن مدينة سجد كانت في الماضي هي المصيف الوحيد الذي يوجد به مسرح صيفي كبير. أما اليوم فكل مصيف من مصايف المجر به مسارح متعددة. لذلك لم يصبح مسرح سجد هو المسرح الوحيد الذي يؤمه الناس صيفاً بل. أصبح فقط هو المسرح الخالي من السقف، والمحافظ على تقنية رديئة متخلفة، حيث يصل الصوت إلى أذن المُشاهد من أسفل كرسيه الجالس عليه. والآن إذن.. لماذا أشاهد عرض فاوست" أشاهد عرضاً غالي الثمن، وأحياناً أشاهده أثناء سقوط المطر (ينزل المطر صيفاً في المجر ووسط أوروبا.. المترجم)، وبين ظروف صعبة أو غير مريحة؟ إذا كان بإمكاني مشاهدة نفس الأوبرا أو أية أوبرا غيرها في مسرح أركل بالعاصمة حيث أقطن وأعيش، وفي راحة كاملة؟ حضر عرض أوبرا (الملك اشتفان) ستة آلاف مشاهد فقط من جماهير تقيم فى مدينة سجد، باعتبارها مسلاة ذات نهاية سعيدة. إن متُعة الفُرجة على مثل هذه العروض الأوبرالية صيفاً هناك فى سجد تُكلِّف الكثير من المال فضلاً عن إمكانية مشاهدتها فى العاصمة بودابست. سمعت أن العرض القادم فى سجد هو أوبرا (الفارس يانوش) سيقوم بدور البطل الفارس يانوش فيكيدال جولا Gyula Vikidal اعتقدت أولاً أن ذلك لَوْىَ عُنق للأشياء.. أى أنه أمر اضطرارى. بعد

ذلك قررت أن أذهب لمشاهدة العرض فقد يكون شيئاً. لكن ماذا يمكن البدء مع الأوبرا التى تُعرض فى مسرح سجد الصيفى؟ ففى مناسبة صيفية لا يمكن إعداد كل ما يتطلبه العرض الأوبرالى من متطلبات، حتى فى مسرح فيرونا الصيفى فى إيطاليا، حيث يستمع المشاهد هناك إلي الصوت الغنائي الحقيقي الصادر رأساً إلي أذن المشاهد بلا تقنيات ولا مكبّرات صوت، ويشاهد كبار مغنيى الأوبرا العالميين. ومع ذلك فإن أوبرا (عايدة) بفيرونا هي إحدى العروض الخالية من الذوق. مع أن أوبرا عايدة نفسها هي إحدى الدرامات الجيدة. لكن ماذا نقول؟ ونوعية مآيعرض علي المسارح المكشوفة يقع تحت طائلة: إنتاج الأعياد الشعبية والمهرجانات.

س: لنعد مرة ثانية إلى التليفزيون حيث الفرص واسعة عنها في المسارح وخشبات المسارح الواسعة العريضة كما في المهرجانات الصيفية. ومن زاوية أخرى، فإن المسارح الحجرية (المبنية من الحجارة - المترجم) والتي تستوعب آلاف المتفرجين تتوافق مع إمكانيات نقل الأعمال الفنية التي تمثل علي خشباتها إلى التليفزيون. والآن يأتي السؤال.. وفي غير تحّيز. هل العمل الذي يُقدّم للمرة الأولى للجماهير يتمتع بخصائص أو مُقدّمات معينة؟ أم العكس هو الصحيح؟ ثم، هل الجمهور الواسع العريض ومتطلباته الواسعة الشعبية يُقيدّان يد المخرج الأوبرالي آنذاك؟

ج - لقد أحببتُ المتفرج (البكر) دائماً، وهو الذي يتقابل مع العمل الفني للمرة الأولى. وهو ما لا يُغيّر من الأمر شيئاً إذا ما كان قد شاهد العمل قبل ذلك. فالجماهير لا تشاهد العروض لكي تضع مقارنة بينها وبين ما سبق أن شاهدته.

أستطيع مثلاً في عرض هوفمان أن أُغيّر من ترتيب المشاهد خدمةً لدراماتورجيا العرض. فلماذا لا أُغيّر في أوبرا ناقصة لم يُتمها المؤلف الموسيقي؟ خاصة إذا ما كانت معالمها قد تغيرت بعد أكثر مما يزيد على الثلاثين عاماً بعد وفاته؟

س : أحسست جرأة بالغة في حالة أوبرا (هوفمان) من جرّاء الخلط بين العناصر الأسلوبية والعناصر الواقعية. بين الديكورات المدهونة وميدان مكان الأحداث. أحسستُ بغرابة مشهد فينيسيا على الطريقة الفللينية (نسبة إلى المخرج الإيطالي فيلليني - fedrico fellini المترجم) وأقصد به الحديقة الإنجليزية.

ج : أولاً: أنا أُحب مثل هذه الشكوك الغامضة والملتبسة التى تحمل التباساً Uncertainty . ثانياً: أن الإهميات الدرامية في هوفمان تكمن بين الخلط في العناصر الواقعية والعناصر اللاواقعية Irreal لذلك فإنه يجب النزول إلى أعمق الأعماق للحلم بأشياء عالية (شاهقة جدا)، وحدود اللعبة الدرامية هنا في حانة Inn . وهو ما يذكرني بأوبرا (هاري يانوش) حيث البطل هاري يانوش يُعلّم الجماهير الوعي القومي. وما القصد من ذلك إلا إثبات أن الكذب الحسن شئ جيد، أو بمعني آخر إن شاعراً مثيراً للعواطف والذكريات أعظم من قائد عسكري مهزوم وأشدّ منه تأثيراً. ترتفع في أوبرا (هوفمان) أيضا قصص وحكايات الشاعر من واقعية الحانة. وهو الشئ الذي أعجبني وأثارني لنبعه من الحياة الراهنة علي خشبة المسرح. حتى ولو أفسدتْ الموسيقي - بتداخلاتها بين الحين والحين - من هذه الصورة، وحتى لو علا رنين صوتيّ Resonance يُشبه رنين تسجيل الاسطوانات الموسيقية. من الطبيعي أن الرنين يجب أن يأخذ مكانه

ضمن التأثير المكاني، أو إذا كان هناك من يتحدث في لقطة (توتال) لأن ذلك يستتبع أن يأتي الصوت من بعيد.

س - من الصعب الوصول إلى ذلك في غياب تقنية خاصة بالـ Play Back، أو إعداد مسبّق للقطات الموسيقية المجدية، وبعدها يبدأ التصوير التليفزيونى. وبكل صراحة أنا لا تعجبني طريقة الـ Playback لأنها تضايقني. أفضّل العروض الحية حتى ولو كانت موسيقاها فقيرة، فعلاقتي بنموذج مثل الأوبرا (كأوبرا حلاق أشبيلية) ذات النهاية السعيدة يكون أكثر انفعالاً وترابطاً وجدانياً.

ج : وحتى هناك، فالرنين ليس واقعياً. عبثاً أحاول ذلك بالصورة العامة (التوتال) والميكرفون داخل الاستوديو قريباً جداً من المغنى.

س : ومع ذلك فإننا نحصل علي الأقل علي مطابقة مباشرة بين الصوت والصورة. أما في حالة الـ Playback فإن الصورة تفترق عن الصوت لامحالة، حتى لو تزامن الصوت والصورة بفعل المغنية نفسها Synchronize . من هنا يبدو أن المشكلة مشكلة تقنية في بعض أجزائها.

ج : تكمن المشكلة في درجة العطاء. فمثلاً كَلَنْ بيتر Kelen Peter رائع متمرس في عملية الـ Play Back. كما أن هناك من المغنيين والمغنيات المهرة في هذه العملية.

س : قد يكون سبب ذلك أن الغناء يحتاج إلى قوة فيزيكية خاصة، والتى قد تُرى عن قرب (يقصد في التليفزيون - المترجم، شيئاً غير جميل. ولنقّل مثالاً: فأسنان عطيل كلها محشُوّة. لكن التعبير الفني يعود إلى الممثل نفسه. بينما في

عملية الـ Play Back فإن المغني (يُمكيج) نفسه بما يجعله (غناء") أكثر راحة واستقبالاً. بينما هو في الحقيقة والواقع أقل انفعالاً وصدقاً، وأكثر فراغاً وخواءً. وبكل بساطة وسط هذه الظروف لا أثق في صدق الأداء أو المطابقة في الدور الغنائي - المسرحي علي هذه الصورة التليفزيونية.

ج : إذا اقتضانا الأمر الانتباه إلى أسنان الممثل - المغني، وهل هي محشوّة أم لا، فإن الخلل حينئذٍ يكون في مكان آخر. ولو حدث ذلك فمعناه أنه لا الممثل ولا المخرج يعرفان معنى الإثارة أو معنى الإيحاء، أو أنهما ضعيفان معًا (ولا دخل لذلك لبعض الصور التليفزيونية التي تضطر المخرج أحياناً لتضمين الأسنان المحشوّة للمغني داخل كادر (البريميير بلان Premier Plan) . إن كل صراع فيزيكي للمغني هو الهدف الذي يبحث عنه كل متفرج. وهو نفس الهدف الذي يصل إليه المشاهد في الأوبرا يجلس علي بُعد خمسة وعشرين متراً من مكان المغني نفسه. أما عن (القُرب) فليس له معنىً حقيقياً في الغالب. ففي التليفزيون يجب البحث عن العلاقة النسبية للممثلين- المغنيين. ولا مجال للإيحاء أو الرمز في هذه الحالة، فهما يكشفان أن الصوت لا ينبع حينئذ من صدر أو فاه المغني فيه نفسه. وبنفس الحيطة لا يمكن المبالغة في التقريب، حيث يُصبح الموقف أكثر قُرباً من مساحة الخمسة والعشرين متراً في حالة المسرح الذي تعودنا عليه.

س : في ظني أن هذه المهمة تقع علي عاتق الممثل - المغنى نفسه فهو القادر علي تحديد كمية الصوت بحسب بُعد المسافة أو قُربها، وبما يتناسب مع قوة التعبير ذاته.. أي بالقياس الدقيق للحركة الذاتية للشخصية التي يمثلها ويُغنيها، وفي اللحظه المناسبة، علي غرار ما فعله جيل كليبورج Jill Clayburgh في فيلم

برتلوتشي Pertolwcci حينما كبّر وضخّم الإخراج من القمر في لقطة كبيرة Premier Plan ، حتى يؤكد ويوهم المتفرجين بنهاية أوبرا (حفلة تنكرية) (٩٥).

ج : أحاول أن أصل إلى (المطابقة) بين المغنيين وبين الصورة التليفزيونية التي تضمن وتؤكد فن التطابق مع الشخصية، وفي اللحظة المناسبة والموائمة تماماً. وهو ما يفرض عليّ حينئذ.. هل أقترب بالكاميرا؟ أم أذهب بها بعيداً؟ أي ماذا تحمل الصورة من معانٍ؟ فالصورة القريبة تعني مسئولية كبرى، لأن كثيرين من الشخصيات تكون بعيدةً عنها حينئذ.

س : وإذن فليس لكل واحد من الشخصيات الفرصة في التكثيف الحسى. أو لنقُل في فرصة التعبير الدرامي. في مثل هذه الحالات لا يمكن السير أو التنقل بالكاميرا إلى بعيد. إذ ماذا ينتظر المخرج من المغني من (تمثيل) في مثل هذه الحالة؟

ج : لا أُحب عندما يُقال عن المغني أنه ممثل جيد أيضًا. فهذا التعبير ليس موجوداً على الإطلاق. فالدور في الأوبرا يبدأ من المغنيين، أي عن ماذا يُعبِّر الغناء؟ أي مضمون درامي يبعثه الغناء علي خشبة المسرح؟ هل يُوصّل هذا الغناء إلى فهم الحدث الرئيس؟ من العبث أن يجمع المغني بين الغناء والتمثيل (رغم أن هذا هو الواقع) لأنه ليس بالإمكان الفَصْل بين الغناء ولعب الدور التمثيلي، في أية لحظة من لحظات العرض الأوبرالي. فإذا حدث، فإن ذلك هو أقصى درجات الإيضاح فقط. فالمغني يتحول إلى شخصية مسرحية داخل الأوبرا. شخصية مسرحية تغني، وهو يمثل أيضًا أثناء الغناء داخل نسيج واحد. وعلى هذا الأساس نختار أبطال الأوبرات.

س : وعلى هذا الأساس. من يكون البطل في الأوبرا؟

ج : أتصور قائد الأوركسترا، والمخرج، والمغنين في مركز البطولة الأوبرالية. وُلدت أوبرات رائعة نتيجة تضافر جهود هذه العناصر الثلاثة. هناك حكاية عن نادشدى في هذا السياق. فقد أخرج (حياة البوهيميا) في أوبرا بودابست. ثم سافر إلى ميلانو لمشاهدة نفس العرض في مسرح اسكالا. حيث فُوجئ هناك بأن العرض يُقدم وسط ديكور قديم مصدوع باهت الألوان، وبأزياء غاية في السوء. ذهب إلى الفندق حيث سكن وأقام، ولعن نفسه علي تحملّ مشقات السفر من أجل هذا العرض المسكين. في اليوم التالي قرأ في الصحف الإيطالية أن عرض البوهيميا سيُعاد للمرة الثانية ببطولة جيجلي Gigli ورغب في مشاهدته مرة ثانية بهذا البطل الغنائي المعروف. وعندما ذهب فوجئ بتغيّر كل شئ. فقد كانت الديكورات جديدة رائعة والأزياء مختارة بعناية والإضاءة على أحسن ما تكون.

س : أى أن العرض يتصل اتصالاً وثيقاً بالشخصية التي تمثله وتُغنيه؟ شرح ميهاى أندراش هذه الجزئية، بأن المخرج الأوبرالي قد صعد إلى مكان قائد الأوركسترا محتلاً مركز البطولة في الأوبرا، علي اعتبار أن قوة الشخصية الإخراجية أكثر وأعظم تأثيراً. من قوة توجيه القيادة الأوركسترالية. وفي رأي الكثيرين أن عبقرية برجمان في أوبرا (الناي الساحر) سببها الموسيقي متوسطة المستوي من ناحية العزف ومهارته...

ج : ليست متوسطة بل سيئة. فهي ضعيفة بكل المعاني. ولا يمكن لأحد إيصالها بمستواها هذا إلى الجماهير غير برجمان.

فهى مليئة بكثير من المشاهد الضعيفة ، ومع ذلك فالعمل كله كُليةً (علي بعض - المترجم) عمل ابتكاري.

س : ما هي أسباب نجاح كثير من مخرجي المسرح والسينما على خشبه مسرح الأوبرا؟

ج : كل ما في الأمر أنهم يحاولون المحافظة على أنفسهم بواسطة نوع فني عالمي هو الأوبرا. وهم يحتاجون إلى نجاح مماثل لنجاحاتهم الأصلية في المسرح والسينما ، نجاح يبتغونه في عالم الأوبرا . مع أن دُور الأوبرا رتيبة ومملة . والمخرج الجديد عادةً ما يكون مُفكراً . في هذا تكمن الصفقة التي يسعى إليها المخرجون . وبونيل هو الآخر واحد من محترفي الصفقات . فأوبرا هوفمان التي قدمها في سالسبورج عرض نظيف أنيق ورشيق ، لأنه أخرجها في مسرح تصل فيه التذكرة الواحدة في السوق السوداء إلى ثلاثة آلاف شلن نمساوي (الدولار الأمريكى يساوى شلناً نمساوياً - المترجم) . والجماهير تحضر إلى العرض بالاسموكنج الأسود للرجال والفراء الكامل للسيدات اللاتي تحملن الذهب بالأطنان. كان بونيل يعرف اختيار العرض الأوبرا إلى الذي تفوح منه رائحة البرفان . فمنظر الحانة أبيض كالشمع، والطلاب في زيِّهم الأبيض الثلجي الأنيق. فإذا لم تكن الأوبرا كذلك . . فلماذا يشتري المشاهد التذكرة الواحدة بثلاثة آلاف شلن نمساوى ؟

س : لا أعتقد أن بونيل يفعل ذلك من أجل الإثارة أو الاهتياج Sensation. ولم يفعل تشيرو ذلك عمداً هو الآخر حيث أَرْبك وحيّر البرجوازية الصغيرة بإضفاء الشعبية بكل صورها ومعالمها على مشهد فينيسيا بمينائه ذى الطابع

الشمالي بكل ما حوله من عاهرات . فإذا ما كُنا نذكر بونيل ، فإن وجهات نظره الإخراجية تتحقق من ذاته ومن شخصيته ، الأمر الذي يخلع تناسقاً كاملاً مع يخلق الدراما الموسيقية ، والتي تشارك شخصية قائد الأوركسترا في نجاحها . ونجاح عرض (هوفمان) في سالسبورج يؤكد هذه الحقيقة . إذ ما هي علاقة العمل السّرية بين المخرج وقائد الأوركسترا؟ إنها تكمن في أن الواحد منهما يكون في مركز قوة أكبر وأهم من مركز الآخر . سببّ فلزنشتاين كثيراً من المشكلات في هذه المضمار حتى يُحقق وجهة نظره كمخرج على الدوام وإذن ، ماذا سيكون الموقف إذا ما ظل كل من المخرج وقائد الأوركسترا في إصرار علي تحقيق وفرض وجهة نظره ؟ وبالقوة ؟ لقد انتهت معارك ستريلر وسولتي جيرج إلى أشكال دموية في تدريبات أوبرا (الفيجارو) في باريس .

ج : قد يكون المخرج عنيفاً وعنيداً ، إذا ما كان ملتصقاً بوجهة نظر معينة . وفلزنشتاين ليس قريباً إلى نفسي ، لأنه كان عنيداً مع كل الأعمال التي أخرجها.

س : هناك من بين رجال الأوبرا من يعتبر تدخّل قائد الأوركسترا في تدريبات البيانو، وتعديل التمبو ، والطّرق ساعة انزلاق الموسيقى عملاً لا فائدة منه. لأنه يُبعد المغني عن الاستماع إلى ملاحظات الإخراج. فضلاً عن أنه ليس باستطاعة المغني آنذاك الالتفات والانتباه مرة واحدة إلى ملاحظات المخرج، وإلى التعديل الموسيقيّ في آن واحد . ورأى أنه من الأوفق أن تأتي ملاحظات قائد الأوركسترا بعد أن تستتب أساسات الإخراج.

ج : ما تقوله يُدلل على أن مخرج الأوبرا مخرج بنصف قيمة فنية . فالمخرج الأوبرالى المتمكن هو الذي يُحقق وجهة النظر الإخراجية بلا تأجيل أو تسويف ،

إذا ما كان سيد العرض المسرحي ومُوجهه. فإذا كان المخرج هو الصانع لكل الحركة ذهاباً وإياباً، ودخولاً وخروجاً تحديداً للشخصيات والماثلين. فمتى سيوجّه الممثلين قائد الأوركسترا العرض الأوبرا لى؟ وبماذا؟ يفهم الكثيرون اليوم في الإخراج الأوبرالى . وفي رأيى أن ذلك ليس إخراجاً. فإذا ما فصلنا (الموسيقى) عن (الإخراج) فإن ذلك يعني وفاة نوع الأوبرا وفنائه . إذن فليتقدم قائد الأوركسترا بالحركة في التدريبات الأولية، وليظهر بعد ذلك ما يظهر من تعارض وصراع. . ومن البداية، أنا شخصياً يُضايقنى كثيراً أن يطرق قائد الأوركسترا ساعة انزلاق الموسيقى عندما أكون فى حالة شرح أو تكوين المضامين الإنسانية والموسيقية. إن قواد الأوركسترا المعاصرين لا يفعلون مثل ذلك. فكارايان Carajan لا يقود الستة عشر، وإنما يقود العرض الأوبرالى. وهو لا ينزل إلى مستوى الموسيقى رقم (١٦) السادس عشر، فهو يُحلل الدراما . ومن وجهة نظره فإن معرفة الدور فى الأوبرا يعنى تواجد التقنية الفنية ووجودها، فواحد مثل لافين Levine لا يبدأ بتعبير " لنكن معاً . فمن البديهيات الأولية أن يكون الجميع فى الأوركسترا مع بعضهم البعض. لكنه يقول"الدراما هنا فى هذا المكان مع عازفى الفيولا، والحل يأتى من عازفى الفوجوت". فليس عمل قائد الأوركسترا هو التلويح بشخص ليأتى أو يتقدم على خشبة المسرح. فى (فيجارو) بونيل كَم كبير من المغنيين يُغنون جريا وقفزا من خلف قائد الأوركسترا . لم أحاول مرة واحدة أن أخفض من قيمة ومكانة قائد الأوركسترا؟ هذا شىء طبيعى ومثالى أيضاً . لكن ذلك للأسف الشديد لا يحدث عندنا كثيرا بسبب ضعف المعرفة بدور العمل فى الأوبرا . عندما عملت مساعدا لنادشدى وأولاه فى دار الأوبرا، فإن كل مغن كان يحضر إلى جلسات التدريب الأولى للحركة المسرحية وهو حافظ وعارف لكل المراحل الدرامية فى دوره، لذلك كانت

التدريبات مثالية المستوى. كانت المناقشات بعيدة عن معرفة المغنى للدور أو عدم المعرفة على مستوى الدراما والمراحل. كانت جلسة التدريب تذهب إلى ما هو أبعد وأثمن من ذلك. فقد كانت تذهب إلى البحث عن الحلول للمشكلات والمعضلات التى تعوق أو تحجب أو تعطل جانباً من التعبير أو التنفيذ أو التحقيق الفنى، وكانت تسير إلى تجريب الحلول. لكن ذلك كان يتم بطريقة فنية، وليس على طريقة المخرجين الذين يوقفون الممثلين- المغنيين هنا وهناك، ثم يأتى قائد الأوركسترا- وبلا سابق معرفة-يُوجّه المغنيين موسيقياً بعد ذلك. وتعزف الأوركسترا (تحت) فى مكانها المعهود، وعلى خشبة المسرح (فوق) تتحرك الشخصيات فى أدوارها. لم نعرف مثل هذه الأساليب مطلقاً. فإذا كانت لا تزال موجودة فإنها لا تعنينى شخصيا فى شئ. هناك من يتصوّر أن يحدث أحياناً أن يشرح قائد الأوركسترا موقفاً تدور حوله الموسيقى، بينما يُحرّك المخرج الشخصيات يميناً ويساراً، أو هو يُكوّن مجموعات ماثلة على خشبة المسرح. فإذا كان الأمر هو كل هذا، فلماذا نحتاج إلى أربعة أسابيع، وألا تكفى ساعة واحدة لعمل مثل هذا؟ وإذن، وتبعاً لذلك، فليبق المخرج الأوبرالى مبدعُ صور راقية وليتنحى عن وظيفة الإخراج، كما كان سائداً فى بداية هذا القرن. وليظل كما كان شرطيا من شرطة إدارة المرور مهمته توجيه السير فى الطرقات على خشبة المسرح وجنباته.

جان بيير بونيل Jean-Pierre Ponnelle

مخرج الأوبرا يعيش فى مجموعة القطع الموسيقية

- السؤال من المؤلف..

مسيو بونيل . يعتبرك أكثر المغنيين والموسيقيين ورجال المسرح المجربين واحداً من أعظم مخرجى الأوبرا فى العالم. ليس ذلك تأدّباً منهم، لكنها عين الحقيقة التى عرفتها ولمستها أنا أيضاً منذ بدء سلسلة حواراتى هذه. إننى فى شوق للتعرف على الأسباب التى دفعت إلى هذا الرأى الواحد حول شخصيتك. ولهذا فسوف أبدأ حوارى معك عن سر هذا الرأى الواحد؟ أو بمعنى أصح .. ما هى طريقتك فى العمل حين تُخرج أوبرا من الأوبرات ؟

- الجواب من ...- جان بيير بونيل

مخرج أوبرالى- دار أوبرا باريس، مصمم ديكورات وأزياء.

- هذا سؤال به شئ من التعقيد. أولا أشكر لك مجاملتك. ثم أنت تسألنى كيف أعمل وكيف أُفكّر؟ أنا شخصياً لا أستطيع أن أُقدمّ صورة تحليلية منضبطة عن ذلك. إن فَهْم الدراما ثم وضعها على خشبة المسرح، يقتضى أمرين مختلفين. من وجهة نظرى فالأوبرا بالدرجة الأولى هى مسرح موسيقى. وأؤكد هنا على نقطة (موسيقى). وهو ما يعنى أن إبراز الصراعات الإنسانية فى الأوبرا يخدمُه شكل اصطناعى تكون الموسيقى فيه هى "الناقل" Medium، أى هى المادة

المُتخيّلة. ولا تنتمى الموسيقى إلى الأشكال الطبيعية المعهودة فى وسائل الاتصال بالإنسان. فقد تكون عملاً اصطناعياً Artificial رغم إمكانية اعتبارها أكثر عمقاً وأعظم إنسانية من الكلمات والحوار.لذلك أُركزّ على أهمية الموسيقى لأننى أرى أنه من الضرورى بمكان للمخرج الأوبرالى أن يكون متخصصاً رفيعاً فى فن الموسيقى. أو على الأقل، ليكون عارفاً بقراءة نوتة موسيقية لآلة البيانو فقط، بل ليكون على علم تام ببارتيتورا الأوركسترا كذلك. ليكُن قادراً على تحليل العمل الموسيقى، فاهماً لأصوات الآلات الموسيقية، وعليماً بعالم التناسق الهارمونى Harmony وهكذا تباعاً.... فإذا كان المخرج غير قادر على هذه العلاقات الموسيقية أو هو يرفض تحليل العمل الموسيقى فليس معنى ذلك أنْ ليس لديه أفكار رائعة . تباً لهؤلاء المخرجين المسرحيين الذين يُخرجون الأوبرات بنتائج مفاجئة ومُخيبة للآمال. وهذا يتعلق بقُواد الأوركسترا أيضاً. فبعض المؤلفين الموسيقيين الذين يسعون إلى التياترالية فى قليل أو كثير من التأثيرات بإمكانهم التعاون مع هذا النوع من مُخرجى المسرح. فمثلاً فى حالة بوتشينى حيث دياليكتيكية الموسيقى عنده لا ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالإنسان كما عند موزارت. فإن الإخراج المسرحى بمساعدة بعض الاسطوانات وأذن موسيقية ناعمة يمكن إخراج أوبرا من الأوبرات. أما عند موزارت-وسوف يتضح ذلك من سياق حديثى-فإن الأمر يقتضى العودة دائماً إلى موزارت. ولذلك فمن الصعب الإخراج عنده دون معارف موسيقية واسعة المدى. أذكر عدة أمثلة على ذلك، لماذا ليس بالاستطاعة بغير التحليل الموسيقى العثور على طريقة الإخراج المُثلى؟ إن كل شئ فى الأوبرا يبدأ من التحليل الموسيقى. فبتعرفى على البارتيتورا أستطيع ابتكار علاقة الكلمة بالموسيقى. أحياناً كثيرة ما أصل إلى الأحداث التقنية التى

يضعها المؤلف الموسيقى بعد تصفيتها من الشوائب، وتصعيدها نقلاً إلى كاتب الليبرتو الذى يفعل الكثير لهذه الأحداث التقنية. إذن، فهناك خطوة أولى تتمتع بالاستقلالية. وتكمن فى هذه الخطوة حرية النقل الموسيقى للعمل الفنى. وثانياً: فإن الموسيقى عادة ما تكون قابلة للحياة أكثر منها فى الليبرتو، بمعنى أن الكلمة تعنى وتساوى كلمة بمعنىً محدد.أنا فى القرينة الموسيقية Contex فإن الكلمة الموسيقية الواحدة تعنى عشرات القرائن. وهذا هو ما أعنيه من تعبير التحليل للعلاقة بين الحوار والموسيقى.وبعد ذلك فقط أضع المسرحية فى ميدان المنظرية والمكان، والذى أتبعه بتصميم الديكورات. وأعترف بأننى من النوع البصرى Visual مع أننى أستطيع أن أرى كل شئ من البداية بالبصر. إذا سمحت لى باستعمال تعبير(حشو الكلام) Pleonasm، فإنني أستطيع أن أُحدّد المسرحية دون أن أعرف الأفكار الرئيسة والدراما تورجية. وحينما تكون لدى وفرة من الأفكار البصرية والدراماتورجية فى حوزتى فإنني أبدأ فى تصميم المناظر أو الديكورات. بعد ذلك تجرى الأمور كما اعتادت أن تجرى فى طبيعية واسترسال. يحدث أحياناً أن تتطلب إحدى الأوبرات إعدادها وتقديمها كما هى دون أية تغيرات، وساعتها فإن الأمر يتعلق بنوعية هذه الدراما أو المسرحية. فمثلاً فى خواتيم روسّينى Final فإن النهاية تختص بإبراز عمل مصمم الرقصات، على اعتبار أن الختام لا يحتاج إلى عناصر تحليلية سيكولوجية. بينما هناك أعمال أخرى تستدعى سرية خاصة للدخول إلى لُب وجوهر العمل الفنى،وهو ما معناه محاولة الوصول إلى الفكرة الأصلية للدراما. وهى أعمال صعبة وليست هينّة بأية حال من الأحوال.

- بعد هذه الخطوات يبدأ العمل مع طاقم الفنانين والفنيين. إننى أحترم للغاية المغنيين والمغنيات. لأن فُقدان الاحترام لا يمهّد الجو الفنى للعمل. والشخصية عادةً ما تتصل عضوياً بتفسير ودور ما تُبرزه عن طريق فن التمثيل. أنت قد شاهدت أوبرا (دون جيوفانى). شخصية لابوريللو (خادم دون جيوفانى-المترجم) يتخيلونه شخصية قصيرة بدينة. فإذا ما مثّل هذه الشخصية مُغنى مثل بولجار لاسلو الذى أتصوره فى دور دون جيوفانى، فمن الطبيعى أن شخصية لابوريللو لن تتغير. لكن التصوّر الفنى كله هو الذى سيتغير. أو أن العلاقة بين لابوريللو ودون جيوفانى سوف تتغير فى بعض أجزائها. وبهذا تُصبح الأزياء أكثر تسلية وترفيهاً ومتعة، كما تتحول إلى الشكل الميتافيزيقى .

س: كنت أود السؤال عن ذلك أيضاً. فقد ذكر بولجار لاسلو ملاحظتكم عنه فى دور لابوريللو بشخصيته أكثر طولاً عند فروتشو فارلاينتى Feruccio Furlanetti من شخصية دون جيوفانى. وقد ذكرتم بعد ذلك أنه أمر طبيعى، فظل الإنسان عادة ما يكون أكبر من الإنسان نفسه. وإذن، فهل نفهم من ذلك أن المخرج فى توزيعه للأدوار مطالب بتعديل التصوّر؟

ج: وهذه قضية نسبية أيضاً. فى حالة بولجار كان الأمر يتعلق بالأهميات فى العمل. فشخصية لابوريللو التى أبرزها بولجار تختلف اختلافاً كبيراً عن لابوريللو عند كورينا Corena. وهكذا تختلف قصة الأوبرا اختلافاً مماثلاً. فلا بوريللو ليس شخصية وحيدة معزولة، هو ظل دون جيوفاني. تماماً كما يحدث أحياناً أن يكون دون جيوفان هو ظل لابوريللو. هذه العلاقة الثنائية بينهما تفرزها دياليكتيكية العلاقة الدائمة. وكذلك العلاقة بين فارلانيتى وبين لابوريللو عند

بولجار دون جيوفانى تبدو علاقة أخرى. فدور إكس Xودور واى Yتختلف العلاقة بينهما لو مثّل الدورين ممثلان آخران. وفيما يتصل بدور المخرج فى هذه الجزئية، فإن التصوّر الإخراجي هو الذى يُحدد إن كانت الشخصية مُهمة أم غير مهمة. فدون جيوفانى ولابوريللو زوج من الشخصيات التى ينتمى الواحد منهما إلى الآخر. وهذا الانتماء هو المؤثر والُمحرّك لشخصية المغنى. لنأخذ مثلاً شخصية (الفيرا Elvira) عند موزارت وعلاقتها بشخصية (دا بونت Da Ponte)، وهى علاقة حادة المعالم واضحة. إن شخصية كل منهما تؤثر بحرارتها وسخونتها على الشخصية الأخرى، لكن ذلك لاُ يغير من الأمر شيئاً. لأن ألفيرا تظل كما هى عند موقفها، سيدة من الطبقة البرجوازية الصغيرة. وليس غريباً أن تكون من (بورجوس Burgos) أى أنها ليست أرستقراطية. ولذا فهى تختار طريقها فى النهاية إلى الدير لضعف فى قوة التذكرّ عندها.. وكذا تباعاً. وإذن فلكل شخصية ألفيرا شخصية مقابلة لها هى شخصية أوتافيو Attavio صديق العجوز كومتور Kumtur ، أو العكس تماماً.. الشخصية الضعيفة أو المنحطة النبيلة المتفسّخة، أو بحسب تفسيرى لها شخصية قرأت فلسفات القرن الثامن عشر الميلادى واستكشفت كيفية تحرّك العالم فى القرن ذاته Aufklärung . شخصية ترفض الأخذ بالثأر.. العادة الأرستقراطية الإسبانية وإذن فهى شخصية تثق فى العدالة وفى العقل، تفُكر فى الإنسان والإنسانية. لذلك فهى فى النهاية لا تتحول إلى شخصية منطقية التفكير. فهى - وإلى جانب كل هذه الأحداث - تبقى شخصية أوتّافيو بعيدة عن هذه العلاقات لانتزاع آريا دال سوا باس Dalla Sua Pace أو عدم انتزاعها. وكذلك آريا إل ميو تيسورو Il Mio Tesoro فبالرغم من عمقها التحليلى فإنها لا تكشف عن الأسرار المخبأة داخل شخصية أوتّافيو .

س: لجأتم فى إخراج أوبرا(دون جيوفانى) إلى إقامة تعادلية شاعرية بين التعبير الواقعى والتعبير غير الواقعى. فمثلاً حين تتأكد شخصية آنّا Anna من أن دون جيوفانى الذى قتل أباها هو الماثل أمامها الآن، يُسدل ستار أسود فجأة فى خلفية خشبة المسرح. كما أتذكر السجّادة الأرجوانية اللون التى تظهر مع آريا الشمبانيا، وقد صحبتم هذا المشهد بإضاءة تأثيرية ساحرة وشخصيات فيللينية (نسبة إلى فيللينى). هل أفهم من ذلك أنكم أردتم- وعن قصد-توقف الحدث المسرحى لإبراز عوالم الشخصيات من الداخل؟ أم أن هذا المشهد السابق الإشارة إليه كان مهمته أن يقود العرض إلى الحقيقة الميتافيزيقية؟ أُفكّر أيضا فى مقابلة دون جيوفانى"للتمثال"، وهو مشهد يتحقق على المستوى الميتافيزيقى أيضا.

ج: أتمنى أن تُمثل الأوبرات على المستوى الذى يُتيح الفرصة أمام ظهور تداعى المعانى والخواطر والأفكار Association فأوبرا دون جيوفانى من الأعمال التى تستهدف قوة الذاكرة عند المشاهد. والآن أقفز إلى الوراء قليلا لأقول إن اسم الأوبرا على اسم بطلها يُثير مشكلة ليست بالبسيطة. فكل واحد له رأى خاص عن الشخصية الرئيسة دون جيوفانى. النساء عادة ما تتعلّقن باسم دون جيوفانى، بينما يعتقد الرجال أنه شخصية نائبة أو بديلة عن العالم. وفى الغالب هم يتخيلونه شخصية غير ذات أهمية يمكن استبدالها، بل هى شخصية ليست مثيرة على الإطلاق.

تشريح الدراما على طرفى النقيض هذا يُطرح فى كفّتى الميزان، ويتواجد أيضا. ومن أجل ذلك تتواجد الصعوبات فى دون جيوفانى. إذ من الصعب

الإمساك بالكثير من الخطوط أو المصارعة معها. إذ من الأسهل أن يبقى الإنسان متعلقاً بتفسير واحد للدراما. إذن فلابُد والحالة هذه من التجريب فى الأفكار لوضع اليد على ميكانيكية واحدة Mechanism تُعين المشاهد بنوعية خاصة من الصور والأفكار المتحدة مع بعضها البعض، حتى تبدأ مسيرة الفهم والإدراك، تماماً كما يفعل موزارت، فهو لا يشتغل على تذكّر الأحداث الماضية وحدها أو على كُل ماُ يذكّر المرء بشئ يجعله يُفكر فيه فقط Reminiscence، ولكنه يُجسد الاتحاد الموسيقى أيضاً ليربط ذهنيا بين شئ وآخر Associate. وليس صدفة فى مشاهدة المناظرة اختياره للنغمات المتكررة فى مثل هذه المشاهد Tonality، بل وانتقائه للآلات الموسيقية المعينة. فهو يستعمل آلة الكلارينيت للتعبير عن الأشياء الُمحدّدة المتماثلة المتطابقة(المعادِلة المتطابقة- Identify) على هذه الصورة حاولتُ تشريح العمل الفنى. كاد الاتحاد على خشبة المسرح يصبح جغرافياً فى نفس مكان دون جيوفانى. وهذا الموقف يبعث بكثير من التأثير على آنا Anna حتى تضع الشخصيتين فى تفكيرها.. تضعهما معاً إلى جانب بعضهما البعض. وأستطيع أن أُلبس الشخصيتين لباساً واحداً مُوحّدا لكل من الرجلين. ولهذا فان دونّا أنّا حين تصحب دون جيوفانى إلى حجرتها، فإنها تعتقد أنه أوتّافيو. وثانيا، فمادامت تضع دونّا أنّا الشخصيتين إلى جانب بعضهما البعض، فإن ضيقا وإحباطا يعتريها من الداخل. ليس بالضرورة أن أشتغل تفصيليا على كل هذه الأفكار. لكن ظهور كومتور فى الختام يؤكد نقطة الوصول إلى النتجة الميتافيزيقية للعرض الأوبرالى . وهذا أمر جلى وواضح.لأنه باستطاعتى بفعل الإخراج أن أُعيد الموقف مرة أخرى. وهو الموقف الذى يقوم فيه ثلاثة من أصوات الباص Passo الأصوات الجهيرة الخفيضة بتجسيد لحظات موت كومتور.

ساعتها يكون دون جيوفانى واقفا فى الخلفية، بينما كومتور مُسجى فى وسط المسرح يحتضر، ولابوريللو فى بؤرة العين فى درجة Premier Plan يتضرع ويُصلى. فى النهاية أُعيد نفس الصورة الديناميكية المنظرية هذه عندما أضع كومتور فى نفس المكان الذى احتله قبلا المنتصر (القاتل) دون جيوفانى. ويتقدم دون جيوفانى ليحتل مكان جسد كومتور. أما لابوريللو فيظل مكانه كما هو. وكل ذلك إما أن يلاحظه المشاهد ويعرفه إدراكا أو لا يلاحظه لكن رأيى أن اتحادا وارتباطا ذهنيا يجب أن يقوم فى كل الأحوال بما يوحى بأن الدائرة قد اكتملت وجاءت ساعة الختام. أنا أشتغل كثيرا على مثل هذه القضايا، والتى قد لا تصل بدقة فى أحيان كثيرة بحسب ما أود. أحيانا كثيرة ماأقول لنفسى .. لأنظر إلى هذه الفكرة ، ثم أعود إلى نقطة البدء من حيث بدأت.وكل ذلك يحدث بلا معرفة فى العادة. فى ظنى أن عمل المخرج يتصل اتصالا وثيقا بالنشاطات العقلية تحت عتبة الوعى مباشرة Subconscious فمن حقه أن يُعايش العمل الفنى. هذا العمل المزدحم بالشخصيات الإنسانية من كل نوع. انتهيتُ لتوّى من أوبرا دون جيوفانى. لكننى عشت وتعايشت عبر ثلاثة أسابيع فيها هى فترة التدريبات القصيرة. لم أستطع خلالها أن أُمسك بارتيتورا أخرى فى يدى أو أقرأ كتابا آخر غير نسخة دون جيوفانى. أما الآن وقد انتهيت من جلسة التدريب النهائية فإننى أتصفح أى شئ، لكننى سرعان ما أتركه كذلك. من الضرورى أن تستمر معايشة المخرج للعمل الفنى، المعايشة والوجود الذاتى. فإذا ما حدث ذلك ، فإنه يعنى أن المخرج يعمل تحت نطاق الوعى .

س: هل نبقى فترة مع العرض الأوبرالى دون جيوفانى ؟ ذى القوة السحرية الخارقة؟ يبدو أن ملابس شخصية أوّتافيو لا تتأثر بخدعة دونّا أنّا. ثم، ما هى دقيقة دون جيوفانى فى إخراجك ؟ كان شيئا غير طبيعى أن يقتل أورفول Orvul كومتور.

ج: أتعرف لماذا غير طبيعى؟ لأن كل واحد منهم يعتبر دون جيوفانى بطلا من الأبطال. لكن لماذا يكون كذلك؟

إنه قاتل مجرم. فكثيرا ما تتردد فى الدراما كلمة "سوف أقتلك". كما أن لابوريللو يفصح بالحوار عن خوفه من دون جيوفانى. لماذا يخاف؟ لأنه يعرف أنه عندما يقول دون جيوفانى "سوف أقتلك" فإنه يفكر جدّيا فى ذلك وأنا شخصيا أثق فى أنه يريد قتل لابوريللو فى ختام الفصل الأول. فإذا لم نثق فى ذلك، فإن شخصية لابوريللو تكون شخصية غبية. لذلك ذكرت من البداية أن لابوريللو لا يعنينى فى شئ. بيد أن الأمر المهم الثانى هو أن دون جيوفانى رجل حر، لا شئ يُقيده، لا التقاليد ولا الدين، لا شئ على الإطلاق، وهو ما يظهر فى نهاية الفصل الأول فى الأوبرا فى غناء المجموعة Viva La Liberta (تحيا الحرية). وأن يكون الإنسان حرا من وجهة نظره، معناه أن كل شئ ما هو إلا غريب على نحو بشع أو مُضحك (Grotesque جروتسك) أو هو مثير للسخرية Lacherlich على حد تعبير الألمان. فالدين والإخلاص بالنسبة له شئ مضحك وباعث على السخرية. بعدها يأتى العجوز كومتور يريد مبارزته. يبارز رجلا رياضياً وصاحب أقوى سيف طليطلى فى كل أسبانيا. ويجب ألا ننسى أن كلا منهما ينحدر من طبقة اجتماعية واحدة، ودرس الاثنان فى مدرسة واحدة وتدربا فى

اشبيلية فى ناد رياضى واحد. ولهذا فإن دون جيوفانى قبل أن يصيب كومتور فى مقتل، فإنه يرفع الغطاء من على وجهه، وكأنه يريد أن يقول له "لتعرف أيها العجوز الطاعن المجنون من الذى قتلك؟ إنه دون جيوفانى". طبعاً يفعل ذلك بكل برود وثبات، بعدها يرد بعض المغنيين حسن حسن، لكن الجمهور سوف يكره دون جيوفانى. يتكرر مقتل كومتور صدفة على هذه الصورة دائماً، وما هو الجنون والتشويه بعينه. وإذن فماذا تعنى كلمة (صدفة) ؟ هل تعنى أن يموت عندما يخطو بقدميه إلى الشرفة؟ لكنه سرعان ما تسقط هذه الشرفة؟ إن مثل هذه الأفكار تكون غريبة على المسرح. لكن مغنيات غبيات يرددن ذلك. فإذا مات كومتور صدفة، فإن ذلك يعنى حالة (الجروتسك)، ويعنى تضادا مع حالة الموسيقى التى تنفعل وتتغير فى طبقات الصوت وتتلون، وتنتقل من نغمة إلى أخرى، تماماً مثل مشهد وصول التمثال فى الفصل الأخير من الأوبرا. لا .. ليس الموت هنا صدفة لكنه حادثة وعمل بكل معنى الإدراك المتعمد والشعور المقصود والوعى الكامل عند دون جيوفانى ، كما هو عند موزارت.

س: تمثل نهاية العرض ختاماً مثيراً. إذا يبدو العالم صغيرا بعض الشئ بدون دون جيوفانى يفقد لابوريللو أخاه التوأم المكروه، بينما لا تستطيع أنّا وأوتّافيو مواجهة بعضهما البعض بالعين أو النظرة، إنه موقف نهائى يتم عن الضيق.

ج: ما عدا شخصيتى زارلينا وماسيتو Zerlina , Masetto فهما السعيدان وحدهما فزارلينا سعيدة لأنها لم تكن فى يوم من الأيام من عشاق دون جيوفانى. أما ماسيتو فقد كان الثعبان المنّوم مغناطيسيا فى هيئة فأر. فلأول مرة فى حياته يلمحه رجل جميل وثرى من ساكنى القصور يعطف عليه ويمده بالحنان.

لكن زارلينا لم تكن امرأة ساقطة، إنها تحب ماسيتو وتخلص فى حبها له، هناك نساء كثيرات على شاكلتها. كل عيوبهن، هو أنه عندما يدق جرس الهاتف ويخرج منه صوت يقول "هوليود تبحث عنك" فإنهم لا يقلن (لا) أبدا، وهذا هو كل شئ، ولا أكثر من ذلك. ففى نفس اللحظة التى يموت فيها دون جيوفانى تكون زارلينا قد نست كل شئ، وأصبحت أماً رائعة لأولاد ماسيتو.

أما فيما يختص بشخصية لابوريللو، فإنه يسير إلى الموت بطريقة شرعية. هو يذكر أنه سائر إلى الحانة، وهو ما يوحى لى بأنه لا يذهب للشراب فقط، لكنه يريد أن يصل إلى حالة الثمالة. وأنّا ترفض أوتّافيو ولمدة سنة أو تزيد لاضطراب داخلى فى نفسها. قد تكون ممّن وقعن فى غرام دون جيوفانى. فحبها يتساوى مع وحشية الانتقام ومع نوبات الهيستريا التى تنتابها، وهى لذلك تكون باردة المشاعر ناحية أوتّافيو، وإلى الأبد. الغريب أن كثيرا من أوبرات موزارت تنتهى نهايات محزنة ومؤسفة مثل أوبرا Cosi Fan Tutte كما أن نهاية أوبرا (زواج الفيجارو) عنده ليست واضحة تماماً. لا أدرى ماذا يتم بشأن شخصيات تشيروبين وسوزانا والنبيلة؟ أعود مرة ثانية إلى شخصية أوتّافيو. يظهر طوال الأوبرا وحيداً ويبقى وحيدا بعد ذلك. بينما تسير ألفيرا إلى الدير لتعمل كراهبة، وكأننا فى عالم موليير. مرة أظهرتها فى ختام الأوبرا بزى الراهبات، ولا أدرى لماذا لم أفعل ذلك الآن؟ قد أعود لإعادة الفكرة عن قريب. فظهورها بملابس الراهبات يعبر عن زواجها للكنسية، وهو يشرح مجلوباً أو دخيلاً جنسياً جديداً يصل إلى دون جيوفانى، الأمر الذى يجعله ينطلق صارخا "برافو تحيا المرأة ." Vivan Le Brava! Femmine" على كل حال، فإن ألفيرا تأخذ

طريقها إلى الدير بعد موت دون جيوفانى. تذهب - كما يقول الناس عنها - راضية بمصير الكنيسة، وبالمجتمع ، وبكل الوظائف الحكومية لأن العالم قد أصبح خالياً ورتيباً مملولاً.

س: لو سمحتم لى ، لنعُد إلى الأسئلة العامة الشاملة . ذكر فيشر إيفان الذى كان مساعدا لينكولاوس هارننكور Nicolaus Harnoncourt عام ١٩٧٥م فى زيوريخ فى إحدى بروفات أوبرا (تتويج بوبيا)[٩٦] أنكم قد عملتم معاً بطريقة تعاونية متناسقة بارعة . فمنذ بدء العمل الأوبرالى كانت الموسيقى مكتملة وكذلك خطة الإخراج . هل هذا من عاداتكم فى عملية الإخراج ؟ بمعنى أنه لا يمكن التنازل عن هذا الأسلوب مهما كانت الظروف .

ج: أنا شخصيا بالإضافة إلى عملى كمخرج أوبرالى ، أقوم بتصميم المناظر والأزياء . لذلك فأنا أحتاج إلى رفيق عمل على الدوام . يستطيع الإنسان أن يفعل أشياء كثيرة وحده ، لكنه أحيانا ما يكون فى حاجة إلى من يعطيه صدى الصوت ، وصدى الرأى الآخر. كان رفيقى على الداوم هو قائد الأوركسترا وهذا هو السبب الذى جعلنى لا أعمل مع الكثيرين من قواد الأوركسترا بصفة منتظمة. عملت مع عبادو Abbado ، هارننكو، ومع كارتيس اشتفان Kertesz Istvan المجرى فى كولونيا. وفى باريس حققت علاقة طيبة مع بارنبوام Barenboim . أخرجت أوبرا دون جيوفانى مرة فى احتفالات سالسبورج بالتعاون مع بيهم Bohm والذى أقدره حق التقدير ،كما أحفظ له ذكريات صعبة. كان فنانا رقيقاً. لكن العلاقة الفنية بيننا لم تولد. فإذا ما قلت لماذا هذا؟ ولماذا هذا هنا عند موزارت؟ رد بيهم قائلا: هذا هو ولا مناقشة أجيب "أوكى" ، لكن ذلك ليس ردا،

كانت إجاباته أكثر إثارة من نتائج العمل الفنى. يكفى أن اكون فى حاجة إلى قائد للأوركسترا على غرار هارننكور الذى عمل معى منذ اليوم الأول للتدريبات وحتى اليوم الأخير بكل الود والإخلاص. ومونتفردى من هذه الزاوية له واجبات خاصة فى أوبراته. فالأمر عنده لا يتعلق ببارتيتورا مكتوبة أو مطبوعة بقدر ما يتعلق بالتصور الموسيقى الخّلاق الذى يتحقق عن طريق الارتجال. وهو ما يختلف عن حالة أوبرات موزارت التى اعتمدنا فيها العمل على البارتيتورا المطبوعة. إننى فى حاجة إلى قائد للأوركسترا، كأى مخرج آخر، للبحث عن ماهية المتطلبات الموسيقية، والتعمق فى البنية الفكرية الدراماتورجية. أحيانا ما كنت أعطى أنا بعض الملاحظات أو التوجيهات الخاصة بالتفسير الموسيقى وتصوراته.

س: هناك نقطة أخرى سمعتها من فيشر إيفان حيث قال إنكم تمسكتم عند الإخراج بضرورة إحضار مساعديكم وأبطالكم من المغنيين العالميين. هل يحدث ذلك عادة؟ فهذه الأوبرات الكبيرة العالمية كمؤسسات فنية تعمل وفق نظم معقدة متشابكة. إذ يعتقد الكثيرون أن نظام العمل فى دور الأوبرا يعطل من الثقافة الأوبرالية وانتشارها. بل يطلقون على دور الأوبرا الكبيرة تعبير (المسرح الميت) وأن الخلاص من هذا الطريق المسدود - كما جاء على لسان بوليه - هو تدمير دور الأوبرا. هل توافق على ريبرتوار الأوبرا ، أو الطرق الأوبرالية بصورتها الحالية؟

ج: أوافق، وبلا أية تحفظات. لكن هذه المهمة اليوم قد أصبحت وهما، وصورة خادعة مضللة للبصر Illusion والحل بسيط للغاية. فرقة أوبرا تقدم أعمال بوتشينى، وفرقة ثانية تقدم أوبرات مونتفردى، وثالثة تعرض فاجنر ورابعة

موزارت. يا ليت هذا يحدث .وفى هذه الحالة لن تتكون الفرقة من المخرج وقائد الأوركسترا والمغنين فقط، بل سيكون من بين أعضائها فريق الأوركسترا (العازف والكورال أيضـــا . لكن من الذى ســيـدفع لكل هؤلاء ؟ لنبق أولا عند المغنيين. لنفترض أننا سنعثر على مغنيين صالحين لأداء أعمال مونتفردى أو موزارت. ولنتعاقد معهم لأربعة أو خمسة أو ستة أسابيع للتدريبات . يمكن عمل ذلك لكن عرضا لفردى أو بوتشينى يحتاج إلى أصوات كبيرة ورفيعة المستوى. ومثل هذه الأصوات غالية جداً، وهم مشغولون على الدوام. يمكن التعاقد مع بافاروتى Pavarotti أو دومينجو Domingo لعرض واحد أو عرضين إذا دفُع لهما. لكن المشكلة تبقى فى الإمساك بهما لتدريبات تمتد إلى خمسة أو ستة أسابيع وذلك من رابع المستحيلات. إنهما فنانان مثقفان ويمكن العمل معهما فى سهولة ويسر وهذا مهم أيضاً. فالمغنى ذو الصوت الجيد والشخصية الغيبية لايفيد كثيرا، وبخاصة فى الريبرتوار الأوبرالى الإيطالى.

ثم أصل إلى السؤال الثانى، من الذى يدفع للأوركسترا؟ فالعالم الغربى مكتظاً بالبطالة، وأعرف أن الموقف فى أوروبا الشرقية مختلف تماماً لأن النقابة تساعد على حل مشكلات من هذا النوع. أحسب أن العالم كان أحسن حالاً وأكثر اتصالاً منذ عشرين سنة عنه اليوم وسط ضغط البطالة المتفشية مما أدى به إلى الانغلاق مرة أخرى . أحياناً أُحس بنفسى أننى أعيش وسط عصر القرون الوسطى بين قواعد وأحكام غبية لكن لذلك حديث آخر. لذلك سأكف عن الدخول فى هذا الموضوع. نعم، سوف أتفق مع بوليه رغم علمى أن ما ذكره عن أوبرا باريس ليس له وجود اليوم، وسأتفق كذلك على أن أوبرات مهرجان بيرويت وسالسبورج ليست على قدر دقيق من الكمال. لكننى لا أعرف مهرجانات غيرها

وهذا جانب من السؤال كذلك نعرف جميعا أن أوبرا فيينا ومسرح اسكالا يقدمان عروضا جيدة لكن أين هما؟ فالقوانين النقابية تقبلهما وكأن نظم الأوبرا لا تفعل نفس فعلة القتل. لنأخذ مثالا من باريس فأوبرا باريس، تبدو كمحطة ضخمة كبيرة يمر بها قطار واحد أو هى أشبه بمطار يشطبون فيه على وصول كل الخطوط الجوية. وحتى الخطوط الباقية الناجية من الشطب فلا تصل بعد ساعتين أو ثلاث ساعات، لكنها تتأخر إلى خمسة أسابيع هذا بينما تدمر النقابات دور الأوبرا فى الوقت الذى تعتقد فيه بأنها تحمى رجال الأوبرا. لكن المشكلة أن دار الأوبرا تظل مغلقة وبلا عروض أوبرالية. أما رجال المسرح من موظفين فإنهم سعداء بمديرى الحسابات فى الأوبرا وبدفاترهم البيضاء الخاوية التى تبدأ برقم الصفر وتنتهى بنفس الرقم الحسابى، الصفر أيضا. كل شئ كامل لكن المشكلة أن ستار الأوبرا يرتفع عن عروض. ليست هناك مشكلات مع طاقم الفنيين فهم يتقاضون أجورهم كاملة لكن أحدا منهم لا يجرؤ على تحمل أية مسئولية وهذه هى سياسة النقابات الفنية.

أجـريتُ التدريبات على مسرح الشانزليزيه . Theatre Des Champ Elysees حيث نقدم العرض لمدة ست ساعات من السادسة مساء حتى منتصف الليل فى الأسبوع الذى سبق عرض الافتتاح كانت التدريبات خاصة بالفنيين فقط، بما لا يمكن تنفيذه مع عمال الأوبرا أو فنييها الحكوميين والأوبرا تحتاج إلى مثل هذه الروح، وإلى العقلانية الفكرية. هناك فى أمريكا مكان يمكن العثور عليه فى مسرح المتروبوليتان Metropolitan، هناك يمكن العمل. لن أنسى فى حياتى ما حدث منذ أربع سنوات، وسط سقوط الثلج الذى ارتفع فى شهر فبراير إلى ارتفاع متر ونصف المتر فى مدينة نيويورك، الأمر الذى بدت معه المدينة

وكأنها ميتة تماماً. صورة سيريالية أخاذة. لم يعمل أى شئ فى المدينة كل شئ كان متوقفا ما عدا مسرح المتروبوليتان، الذى كان يعمل بكل قواه وأفراده كالساعة الدقيقة. لم يتغيب واحد من فنانيه أو فنييه. فى مثل هذا الجو يمكن عمل أوبرا ولا أظن أن العاملين عن هناك يسعون من أجل المادة وحدها.

س: من الطبيعى أن اختيار فريق لعمل أوبرا واحدة شئ صعب، خاصة عندما تختارون المغنيين لدور واحد أحيانا . أنتم الذين دعوتم بولجار لاسلو إلى باريس لدور لابوريللو، ثم دعوتمونه للغناء فى دور ساراسترو فى مهرجان سالسبورج. هل يوافق قواد الأوركسترا دائما على اختياركم للأدوار؟ ثم اسمح لى بسؤال آخر. فى مثل هذه الحالات هل تختارون بمفردكم المغنيين للأدوار؟

ج: لا ليس بالضرورة أن أختارهم وحدى. فأنا فى العادة أختارهم وفق استشارة فنية مع قائد الأوركسترا، وتتحدد طلباتى فى البحث عن الصوت ذى الخصائص العريضة التى أستعملها فى جانب التمثيل، وأحيانا ما يتم العكس. أقترح أنا واحدا من المغنيين لكن قائد الأوركسترا يعترض عليه من الجانب الموسيقى. وكثيرا ما يحدث توزيع الأدوار تبعا لسياسة الريبرتوار فى الأوبرا. وفى هذه الحالة لابد لنا معا من بعض التنازلات. لكن كل ما أستطيع تأكيده هو حقى فى أن أقول لا الرافضة لدور ما متى أريد، وهو نفس الحق الطبيعى كذلك لقائد الأوركسترا فإذا ما حدث ذلك فقد ندخل فى حوار أو نقاش ، لكن ذلك نادرا ما يحدث، فعادة نفهم بعضنا بعضا.

س: هل تغير مستوى المغنيين والمغنيات؟ بمعنى، هل أصبح الصوت الجيد غير كاف بالمرة؟ وهل تستطيع العمل مع مغن كبير مثل جيجلى Benjamino Gigli بصوته الساحر رغم طلعته وهيئته؟

ج: اسمح لى أن أقدم مثالا. طبعا أنت تعرف لوتشيانو بارفاروتى Luciano Pavarotti وتعرف أى صوت رائع يمتلك، وكذلك مظهره الخارجى، وهو فى نفس الوقت واحد من أعظم الممثلين. عندما تقابلنا للمرة الأولى تحفظت عليه، ليس بطريقة شخصية لأننى أعرف جيدا الفتيان الظرفاء الإيطاليين. الذين يعرفون كيف يكونون إيطاليين وهذا النوع منهم هم التينوريون الأغبياء. لكن بافاروتى يختلف كثيرا عنهم، قد يشبههم لكنه ليس منهم على أية حال. فهو يتمتع بخيال خصب وبالإمكان معه مناقشة أى شئ عن الشخصية الأوبرالية كل مشكلته أنه بدين ، لذلك من الصعب إسناد دور له فى (حياة البوهيمى) مثلاً، مثل دور رودلف، الذى يجوع وينحل حسب تحليل الدور. شاهدت فى المتروبوليتان ميمى مونسيرا Mimi Monserra فى دور كابالّيه Caballe وكانت مُضحكة هى الأخرى. إنهما شخصيتان موسيقيتان رائعتان يمكن أن تشتركا فى غناء حفلة كونسيرت، لكن أن يظهرا على خشبة مسرح الأوبرا فهذا مثير. على كُل فالعيب الأكبر ليس فى ظهورهما على الأوبرا، لكنه فى المغنية الغبية التى يعجز المخرج عن العمل معها. فى تاريخ حياتى فى الأوبرا لم أتقابل إلا ثلاث مرات مع مثل هذا النموذج الغبى. وإنه لمن السهولة بمكان العثور على طريقة جيدة مع المغنيين والمغنيات المثقفين. عملت مع كابالاّ Caballa فى أوبرا (توراندوت Turandot)، كُسرت قدمها أثناء العمل ، أضفت لها على جانبيها الأيمن والأيسر اثنين من الأقزام يساعدانها على الحركة، كم كانت سعيدة بهما؟ كانت تنفذ كل المطلوب منها . يجب أن آخذ بعين الاعتبار أن مُغنية من هذا النوع تتقاضى أجراً عالياً جداً للعمل فى العرض الأوبرالى الواحد. وأحياناً ما يأتى مساعد مجنون أو آخر غيره قافزاً هنا وهناك مضايقاً هؤلاء الكبار، حتى يرسلوه إلى حال سبيله . هم

يحضـرون لتمـثيل ثلاثة عـروض فـقط . ويتقـاضـون عنهـا عـشـرين ألفـا من الدولارات. والجمهور يشترى التذاكر من أجل أسمائهم وشهرتهم وليس من أجل المساعد المجنون. ولهم الحق طبعاً فى إرساله إلى سلة المهملات. على العموم - كانت كابالا رائعة فى دور توراندوت، كانت على مستوى جيجلى، خاصة وأن توزيع الأدوار المحكم له دور مـهم فى الأوبرا والتناسق الأوبرالى. أمـا كـبـر المشكلات فسببها هو أن مديرى الأوبرا يريدون إغراء الجماهير وهم فى حاجة فعلاً إلى أسماء النجوم الكبيرة. ولا أحد يعرف السبب فى أن الريبرتوار الايطالى لا يختار كثيرا من أوبرات فردى، الظاهر أن مغنى موزارت أكثر ثقافة وعقلانية .

س: هل تغير شئ فى فن التمثيل الأوبرالى فى الثلاثين سنة الماضية؟ وإذا كانت إجابتكم بنعم: فما هو هذا التغيير ؟

ج: لا أظن أنه تغير ذوق الجماهير فقط، فأصبح رفيعاً أكثر منه عن ذى قبل. قد يكون السبب هو رغبتها اليوم فى الحصول على (لعبة) التمثيل من مغنى الأوبرا أكثر من ثلاثين عاماً مضت. خاصة بعد تأثير كل من الفيلم والتليفزيون. لكننى أعتقد جازماً أنه منذ ثلاثين أو أربعين أو خمسين عاماً كان هناك ممثلون- مغنيون أيضا. عندما كنت فى الثانية والعشرين من العمر أخرجتُ أول أوبرا فى دار الأوبرا ببرلين، حدث ذلك فى خمسينيات هذا القرن. قصّ علىّ كارل أبيرت Karrl Ebert الذى كان طاعناً فى السن آنذاك عظمة وروعة المغنين فى عشرينيات هذا القرن. ويمكن معرفة الجهد الخارق الذى كان يبذله كل من موزارت وفردى فى العمل الرصين الدقيق. ليس فيما يختص بالموسيقى فقط، بل فيما يختص بالإخراج أيضاً؟ إن أسوأ ما فى عصرنا هو اعتقاده بأن الجيل

الحالى يفهم أكثر من الجيل السابق، وهذه فرضية غبية وغير صحيحة على الإطلاق.

س: يتميز إخراجكم الأوبرالى بالجمالية البصرية. وهى واحدة من أهم خصائص الإخراج عندكم. وأستطيع أن أقول إن العرض الأوبرالى يتمتع بـ (مركزية الصورة) حسب تعبير أحد نقاد المجر مسيو بونيل فنان التصوير الزيتى.. ما هو سبب اضطلاعكم بمهمة الديكور والأزياء أحياناً بالفنون التخطيطية Grapltic Art (كالتصوير. والزخرفة والكتابة والطباعة-المترجم). هل يحتاج أسلوبكم الخاص بمركزية الصورة إلى هذا النوع من التصوير الفكرى البصرى الموحّد؟

ج: السبب بسيط جداً. بدأت حياتى مصمما للديكور . تعلمت الرسم فى باريس، بعد ذلك أصبحت مخرجاً، لكنه يحدث أحياناً أن أُبقى على تخصصى الأول. لقد توجهت إلى الإخراج الأوبرالى لماّ ضاق ذرعى بمخرجى الأوبرا . إننى من المؤمنين بأن تكوين وإبداع الصورة العامة والإخراج الأوبرالي يجب أن يكونا في يد واحدة. فمثلاً أستطيع في مشهد من المشاهد ألا أخرج شيئاً، لأنني أعرف أن شيئاً آخر سوف يقدم، ولنقلُ تأثير إضائي مثلاً. والإضاءة أحياناً كثيرة ما تستطيع التأثير الفعّال أكثر من المغنية، وأحياناً أخرى ما يكون العكس.

س - لقد اشتكي بيتر بروك في هذا المقام من عدم الحساسية عند كثير من العاملين، ومن قُواد الأوركسترا تجاه الصورة في الأوبرا. أنت كمخرج أوبرالي، ماذا تعني عندك صورة خشبة المسرح؟ أقصد ألا تكون الصورة تقليدية وذات نوعية طبيعية.

ج - بالتأكيد لا يجب أن تكون كذلك. ذكرت الستارة القطيفة السوداء التي استعملتها في أوبرا دون جيوفاني. فليس لهذه الستارة أية علاقة تقليدية بالصورة في الأوبرا. أنا لا أحب أن أتحدث كثيراً عن أعمالي فى الإخراج. فأنا كمصوّر زيتي لا أستطيع أن أتحدث بالحوار عن صورة قمتُ برسمها.

س : نعرف أن من خصائص فن الأوبرا أنه لا يقبل الطبيعة إلا نادراً Naturalism، حتى ولو برزت في شكل من أشكال الحكاية أو القصة. لكنني أعتقد أن عرضكم (الفيجارو) يتكون من الواقعية والتجريدية في مزج رائع. هل تحلّ لنا معضلة التناقض الظاهري هذه؟

ج - لا. لأننى تطرّقت إلى الإجابة على هذا السؤال في البداية عندما تحدثتُ عن فن الأوبرا كشكل اصطناعي. لكنك تسألنى الآن ما معنى الواقعية؟ من وجهة نظري الواقعية هي وهْمُ الحقيقة. هذا الوهم الذي لا يظهر كما لو كان متطابقا ومتماثلاً مع الحقيقة. لأنه لو حدث، فانه يكون طبيعياً بكل معنى التعبير. ووهم الحقيقة يعطي التجريد من داخله. فكلنا يعرف أن الحقيقة "الحقة" وحقيقة المسرح هما حقيقتان مختلفتان، أو لنقُل هما الواقعية والتجريدية بالقليل والكثير من التصوّر المطابق. لنأخذ مثالاً من (الباسكين Baskin) الحذاء النصفى الذي انتعله ممثلو التراجيديات اليونانية القديمة. ففي الشارع ليس بالإمكان العثور على من يرتدي هذا النوع المرتفع من الأحذية، أما على خشبة المسرح فيمكن قبوله تماما. تجريدية وحقيقة مسرحية في نفس الوقت. الآن لا أستطيع أن أضيف أكثر من ذلك.

س : مـاذا يعني الأسلوب في الأوبرا؟ أولاً : الأسلوب بمعنى أسلوب العـصـر الذي تُمثل فيه الدراما بالملابس والأثاث. وثانيا : الأسلوب بمعنى أسلوب عصرنا نحن، أي موضات هذا العصر.

ج : تُعيدنى بسؤالك هذا إلى موزارت. أعتقد أننا كمخرجين، علينا إعادة أسلوب عصر المؤلف الموسيقى إلى خشبة مسرح الأوبرا. فمثلاً توجد عندنا أوبرتان متسلسلتان لموزارات .. إيدومينو Idomeneo وتيطوس Titus. واحدة منها قصة إغريقية، والثانية قصة رومانية قديمة. الأولى لا داع لتمثيلها داخل عصرها لأن داعى أفكار الليبرتو والتصّور الموسيقى نابع من القرن الثامن عشر الميلادى. وتظل المشكلة الكبرى فى أن الثقافة آنذاك لم تتحدث كثيرا عن نفسها ولا عن عصرها. ولهذا تبقى العلاقات الإنسانية سرّية، وليست أكثر من مجموعة مخطوطات أمامنا. إذن فلا بد لنا من ابتكار افتتاحية السر المُغلق .. العثور على المفتاح المناسب لهذا القفل المغلق. وأفضل السبل إلى ذلك هو البحث عن مفتاح عصرى. مفتاح من عصرنا مباشرة، وعصرنا بكل خصائصه. وهو ما يدفعنا بالضرورة إلى تحريف الحقيقة التاريخية. وبغير ذلك فليس بالمستطاع بعث التأثير القصصى الحقيقى. وفى نفس الوقت سأكون مضطرا آنذاك إلى استعمال وسائل عصرية حتى أفهم العلاقات وأسباب العلاقات. فإذا ما تمسّكتُ بالتاريخية وحقائقها، فإن كل العمل يبقى مجهولا وغير مفهوم فى نظر المشاهد العصرى.

س : كتب أحد نُقاد الأوبرا الممتازين من المجر، عن عرض أوبرا (تريستان) الذى قدمتموه فى مهرجان بيرويت كأحسن عرض أوبرالى اعتلى خشبة

المهرجان. مع أنه قيل إنه تعارض مع وجهة نظر الإخراج فى العشرين دقيقة الأخيرة للعرض الأوبرالى، وخاصة نهاية الأوبرا. وتحديدا فى تفسيركم للصراع الذى يقترب من مفهوم الحرب عند شخصية كورفينال Kurvenal، واعتذارات شخصية الملك ماركا Marke والمنولوج الأخير عند إيزولدا Izolda، ولحظات موت الحب وفنائه .. هذا الصراع الذى بدا معه حلم تريستان كالوحى والإلهام Revelation . تُرى ما سبب هذه التغييرات ؟ ثم إنك استعملت نفس هذا التغيير قبل ذلك عند إخراجكم أوبرا (الهولندى التائه) فى سان فرانسسكو ، إذ قدمت الأوبرا كحلم من أحلام قيادة دفة الحكم . هل لكم دور معين فى أوبراتكم يتعلق بالأحلام ؟

ج: لا هناك حلمان مختلفان فى الأوبرا .ففيما يختص بأوبرا تريستان ، فإن الأمر لا يتعلق بالحلم. فتريستان يحتضر ، ووجهة نظره البحتة هى احتضار من نوع الحلم المحموم، و المحتضرون عادة ما يعيشون الصورة الأخيرة التى تنتهى حياتهم عندها وهم يحفظون هذه الصورة كآخر صور الحياة ، وكأنها صورة من صور الأفلام. لذلك فإن وجهة نظر تريستان ورؤيته تكون نسيجا من نسج العنكبوت المضطرب المُشوّش. ومع ذلك فإن أملا لايزال باقيا فى نفسه. فى عودة إيزولدا مرة أخرى . بل إن هذا الأمل يكون مشوبا بالانفعال والحمى بما يؤكد اعتقاده بعودتها . أما كورفينال الذى يأسف كثيرا لصديقه ولموقفه، فإنه يكون مضطرا لأن يمثل مشهد عودة إيزولدا، ولذلك فكورفينال يبدو مثل" لعبة الموت ".

أما فى أوبرا (الهولندى التائه)، فيما يختص بالقيادة فإن الحلم موجود فى داخل المسرحية نفسها . فالقائد ينام . فلماذا إذن بوصول سفينة وبأن ابنة

الكابتن قد وقعت فى غرامه؟ أى فى لعبة الصيد الكبرى. ثم ماهو الصيد؟ الصيد بعيدا عن البحر، أى على الأرض البسطاء حيث تدريب الحيوانات و ليس فى البحر . وهو نفس التصوّر الموسيقى المناسب لشخصية (إيريك) Erik يستعرض القائد أعمالا كثيرة فى الحلم وهو فى استعراضه لهذه الصور بيد أنها ليست وجهة النظر الوحيدة كذلك فيما يختص بالعشرين دقيقة الأخيرة فى نهاية العرض الأوبرالى لأوبرا تريستان، فى أوبرا كريستال لكننى أثق فى كل ما فعلت.

إذا كنا وصلنا لهذا التفسير، فهل لى أن أسأل عن مدى التعديل الذى يمكن الأخذ به فى الأوبرات الكلاسيكية ؟ وإلى أى حد تكون صلاحيات المخرج فى إجراء مثل هذه التعديلات؟صعب مثل هذا السؤال ، لكن ماذا نفعل واليوم يبدو أن كل شئ جائز ومقبول؟

ج: لا، لا أعتقد بما تقول. يمكن التعديل فى كثير من الأشياء والملاحظات، إذا ما أخذت هذه الملاحظات فى اعتبارها الأسلوب المسرحى للعصر. يحدث ذلك حتى عند العباقرة من أمثال موزارت وفاجنر. كُلنا نعرف أن الموضات تتغير وتتبدل، فملاحظات فاجنر المسرحية تبدو اليوم مُضحكة إلى حد بعيد. ثم ليس لنا بالضرورة أن نثق دائماً فيما تقوله الشخصيات من حوار وديالوجات فى الأوبرا . فالناس عادة ما يتحدثون ويسفسطون فى الشارع أو فى أى مكان آخر. وكذلك الغناء ليس بالضرورة أن يكون جادا أو ذا معنىً. فالعالم ملئ بالأكاذيب والافتراءات. فلماذا لا نكذب أيضا فى الأوبرا؟ إننى من النوع الذى لا يعتبر الحوار الأوبرالى شيئاً مُقدساً. إذن فبوسعنا-استنادا إلى ذلك- تغيير وتعديل

الأسباب والمسببّات للحوار فى الأوبرا، بل تغيير الصوت الواحد، كما هو مشروع فى المسرح الدرامى. أو كما يحدث من وضع تعبيرات جوته فى دراما من درامات شيكسبير، أو نقل تعبيرات من دراما لجوته إلى دراما أخرى له أيضاً. فإذا ما حدث ذلك، فإن معناه هو موت الموسيقى والقضاء عليها. إذا قبلنا هذه الصورة فليكن. وإذن نُمّق ونزخرف لويس أرمسترونج Louis Armstrong بموزارت، وهكذا دواليك.

إننى أخاف من أن يرتفع صوت ناقد غبى يقبل مثل هذا الخلط ويضع عليه شرعية فنية. فكثير من النقاد يميل إلى أن يكون عصرياً وصاحب موضة. وللأسف فإن هذا النوع من النقاد يعتقد بعصريته بمثل هذه الآراء، وهذه هى بداية النهاية. إننى سوف أقضى البقية الباقية من حياتى للحرب ضد مثل هذه الأنواع من (المسرح العصرى) وضد المخرجين (العصريين) على هذه الشاكلة من الأغبياء التابعين المنبهرين بهذه العصرية والمودرنية، والذين يعتقدون أن فاجنر وموزارت لا يكفيان للموسيقى العظيمة. يمكن تغيير كل شئ فى الأوبرا. لكن ليس معنى ذلك أن نغير من الصوت الحقيقى والواحد للبارتيتورا. ولا أن نغير من العلامات والدلالات الموسيقية الواحدة. فالبيانو يجب أن يظل بيانو كما هو بحدوده وشرعياته الموسيقية، ويمكن عمل الكثير مع آلة البيانو. فهو كآلة يمكن أن يكون معاناة، وحزن، وفرح، وسعادة. . . وهكذا تباعاً. كما يمكن - على ما تقدم - أن تغنى اثنتان من الشخصيات على موسيقى البيانو، وعلى خشبة المسرح، وقريبا من بعضهم البعض، وفى صوت خافت يكاد يُسمع، لكنهما مع ذلك تبدوان بعيدتين عن بعضهما البعض بما يُعبّر عن انقطاع الصلة بينهما. وبأنهما

- رغم قربهما الشكلى _لا يسمعان بعضهما بعضاً. فالبارتيتورا تعطى كثيراً من الحرية بفعل من الديناميكية وعناصر أخرى كثيرة. فإذا ما حاولنا التغيير أو التبديل فيها انتهى كل شئ. فأصوات سوناتا واحدة لا يمكن المساس بها، وتمبو السوناتا لا يمكن العبث أو اللعب به تبديلاً أو تغييراً. لأنه من الصعوبة إخراجها فى صورتها الطبيعية إذن .

س: هل أسألك فى رأيك عن (كارمن) بيتر بروك؟

ج: ماذا أقول ؟ ليس لى رأى فيها بكل بساطة ، لأننى لم أشاهدها . أعرف شخصيات الأوبرا وهى ليست من الشخصيات التى تستهوينى . قدم بيتر بروك أعمالا جيدة رائعة . و هو واحد من أكبر الشخصيات المسرحية المعاصرة . لكننى لا أعتقد أن له الحق فى الإساءة إلى كارمن مثلما فعل . أنا أتعارض معه فى قائمة توزيع أدوار الأوبرا .

س: ما رأيكم فيما يسمى بـ " المدرسة الألمانية " ؟ لا أشير بذلك إلى كبفر أو جوتز فريدريش . فَهُما من أعظم الأوبراليين ، إذ يمكن النقاش معهما كثيرا. لكننى أعنى تحديدا المطورين الطليعيين مثل نيون فيلس Neuen Fels وولف سيجفريد Wolf Siegfried .

ج: هؤلاء أغبياء ، ليس هناك فهم لما يقولون . وهؤلاء هم الذين يغيرون ويبدلون فى البارتيتورا، وأظنهم قد فعلوا ذلك فعلا. تحمس لهم بعض النقاد مصفقين.هؤلاء نقاد قرويون اعتبروهم عباقرة ، بل أعظم من فاجنر أو فردى . والموضة الثانية الجديدة عند الألمان هي إخفاؤهم للنازية تحت كل الأزياء ، وهو

ما تضيق به نفسي . حمداً لله لم أولد ألمانياً ، إنني فرنسي ولذلك فليس لهذه العقدة نصيب في نفسي وفني . لا أعرف ماذا سيكون إحساسي لو كان أبي نازياً. هذه قضية مُعقدة . وعلى كل حال فهي تفرز لنا الخلط المستمر بين الماضي والحاضر ..الأمس السياسي والمشكلة الألمانية . أنا سعيد بأن هذه هي مشكلتهم وليست مشكلتي . شكراً لله أن جعلني ضد النازية. وأقف في أعمالي الفنية ضد كل مظاهرها ومخلفاتها . لهذا أرفض دمغ كل شيء بالنازية أو لوي ذراع المسرحية لأُرغمها على قبول مثل هذه الآراء أو السياسة، حتى نُحملّها رغماً عنها علاقات الطبقة البرجوازية الصغيرة في القرن التاسع عشر الميلادي . فليس هذا هو الحل.

س : وما هو رأيك في وجهات نظر الإخراج الدقيقة عند فلزنشتاين ؟

ج : هذا موضوع آخر . هناك مخرجون ممتازون مثل فلزنشتاين وعلى وجه الخُصوص مثل كبفر. هو عظيم حقاً. شاهدت أوبرا (الهولندى التائه) من إخراجه فى مهرجان بيرويت، رائع ومثير للغاية.فيما يختص بفلزنشتاين فإن أعماله تتميز بالدقة فى المعالجة Nicety، كما سبق وذكرت عندما تحدثتُ عن الواقعية والطبيعية .ويبدو لي أنه خلط بين المذهبين، لكن إيقاظ الوهم في أعماله الدرامية الموسيقية ليس طريقاً سليماً يمكن ارتياده .

س : تذكر بعض الآراء أن الإخراج العصري الطليعي يزيد من شعبية النوع الأوبرالى . وبمعنى آخر أن المشكلات الناشئة عن أشكال الإخراج الطليعي هذا ، ما هي إلا بمثابة الدواء الناجح ضد الأمراض التقليدية المُزمنة للأوبرا . أنا لا أعتقد بزيادة شعبية الأوبرا من هذا الطريق . لكن ما هي أسباب ذلك ؟ خاصة

وأن الدعوة إلى تدمير وفناء الأوبرا وموتها قد مضى على انبثاقها اليوم أكثر من عشرين عاماً؟

ج : لا أعـرف سـبب ذلك . لكن الذي أعـرفـه وأثق فـيـه ، أن المخـرجين الأوبراليين العصريين على نمط نيون فلس لا يفعلون أكثر من صرف الإنسان عن الأوبرا . ومن هنا تأتي خُطورتهم ، ومـعـهم بعض مـخـرجي الأوبرا في القـرى والمدن الصغيرة الإيطالية والأمريكية . لكن من حُسن الحظ أن الجماهير هناك أكثـر وعـياً مما يظن النقـاد عنهم . فـالمتـفـرج يذهب إلي الأوبرا ، وسـواء كـان العرض حسناً أم سيئاً ، فإنه يلاحظ عامل الإثارة في أوبرات موزارت وفاجنر. مثل هذه الإثارة التي يفـتـقدهـا في مشـاهدته للتليـفـزيون أو السـينمـا ، نظراً لما يستكشفه من أحاسيس وأفكار . وحتى لو لم تتمتع هذه الجماهير بإحساس دقيق مُرهف ، فإنها تستطيع بالغريزة وبالسليقة أن تضع نفسها بين أصل العمل والعرض الأوبرالى . هذا هو كل شيء.

س : هل هنـاك جـمـاهـيـر جـديدة في الأوبرا ؟ أم أن الجـمـاهـيـر التـقـليـدية القـديمة لا تزال تفـرز نوعاً من الجـمـاهيـر ؟ ثم ، من هُم الذين يرتادون الأوبرا؟ أضطر لطرح هذه السؤال لأتحقق من نوعية الجماهير ، أمام الأسعار العالية لتذاكر الدخول في مهرجان سالسبورج ، ومثلها في المتروبوليتان وأوبرا باريس ؟

ج : سؤالك عن المولعين بمشاهدة الأوبرا . هل هم العجائز أم الشباب ؟ سؤال لا أستطيع فهمه . فالعجوز المولع بالأوبرا اليوم هو نفسه الشاب الذي كان مولعاً بها منذ ثلاثين عاماً . والشاب المولع اليوم سيبقى هو نفسه العجوز المولع بعد عشرين أو ثلاثين عاماً . أما فيما يتعلق بارتفاع أسعار تذاكر الأوبرا ، فقد

حاولت سويسرا - وفي مدينة بازل على وجه التحديد - دخول العروض الأوبرالية بالمجان ، وما أعتد حماقة وغباء . لقد ترتب العالم على نظام الحاجة. فكل ما يحتاجه الإنسان يجب عليه شراؤه.. الطعام والكساء وكل شيء ، وكذلك المتعة وأيضاً مشاهدة الأوبرا. أعترف معك بأن أسعار أوبرات سالسبورج وغيرها غاية في الارتفاع . لكن هذه الأسعار ليست شيئاً بالنسبة لجيوب الأثرياء والموسرين . ولو كنت مديراً لمسرح من مسارح الأوبرا لأقمت حفلات خاصة Gala تصل فيها التذكرة إلى عشرين ضعفاً من ثمنها الحالي . وبنفس المغنيين والمغنيات والفنيين ، وليس بفريق فني أقل أو أكثر مستوى كما تفعل الولايات المتحدة الأمريكية ، حتى أحافظ على الجماهير بسيطة الدخل . بهذا أُعوّض مصاريف إنتاج الأوبرات الضخمة من جيوب الأثرياء . ولماذا لا نتبع نظاماً مثل هذا ؟ ليكن هناك عرض أوبرالي لدون جيوفاني بالاسموكنج الرسمي، ولتكن تذكرة الدخول بخمسة آلاف فرنك . لا أعرف ممن ستتكّون هذه الطبقة من الجماهير ؟ لكنها ستكون بالتأكيد من عائلات روتشيلد Rothschild ومثيلاتها. مثل هذا النظام سيساعد على تغطية تكاليف العروض للشباب والطلاب إنه مما يضايقنى أن يجرى الحوار دائماً عن جماهير الشباب فى الأوبرا ولماذا؟ أليس بين العجائز فقراء أيضا لا يستطيعون دفع ثمن التذكرة الباهظة الثمن؟ المدرسون مثلا الذين يتقاضون أجورا متواضعة ، وغيرهم ممن هم فى سن الستين أو الخامسة والستين، والذين يهوون الاستماع إلى الموسيقى. مثل هؤلاء وهؤلاء .. أليس من حقهم علينا أن يستمتعوا هم الآخرون بفن الموسيقى؟ إذن فالمشكلة ليست مشكلة الشباب وحدهم.

س: هناك ظاهرة معاصرة، وهى كثرة أعداد المخرجين المسرحيين والسينمائيين الذين يتحملون مسئولية إخراج الأوبرا. ما هى أسباب ذلك يا ترى؟

ج: لا أعرف تماماً ذكرتُ فى بداية حوارى أن الذى يتعرض لإخراج الأوبرا لابد أن يكون متسلحاً بعلوم الموسيقى وفاهماً لأصولها. فمخرج السينما مطالب بأن يكون دارساً لفنون الفيلم وفنون الموسيقى معاً. لذلك فأنا من المعارضين لمخرجى السينما الذين يحاولون فى الإخراج الأوبرالى.

س: أنت كمخرج أوبرالى شهير. ماذا يعنى الفيلم ؟ وماذا يعنى التليفزيون؟ وهل العمل السينمائى أو التليفزيونى كعمل جماهيرى، يفرض وجهة نظر معينة على المخرج؟ وإلى أى مدى تتحق وجهة النظر هذه.أليس الإخراج الأوبرالى للتلفزيون حالة من حالات "الموت أو العدم" للأوبرا؟ إذ الأمر يختلف عن حالة المسرح الذى تتولد فيه علاقة حية وفاعلة Actual بين المشاهد وخشبة المسرح، وهى العلاقة التى تولد من سخونة العرض نفسه.

ج: فى حالة السينما، فإن علاقة الكاميرا تفتح طريقاً جديداً أمام التعبير فى الأوبرا. خاصية تقنية تقيمها الكاميرا بحكم إمكانياتها الهائلة. ومن هذه الزاوية فلا فرق بين فنى السينما والتليفزيون. فالكاميرا واحدة فى كل منهما ولا أجزم بوجود خبرة كبيرة يمكن أن يجنيها المشاهد من النقل التليفزيونى المباشر للأوبرات، باستثناء الجماهير الريفية الإقليمية التى تعيش بعيدا ولا تستطيع الذهاب إلى ميلانو لتشاهد مسرح اسكالا، أو التى تعيش فى مدن كبيرة مثل نيويورك وباريس ولندن وسالسبورج. إن أهم خاصية فى التليفزيون أنه ينقل الأوبرات ويخلع عليها - بالنقل وحده- شعبية أوبرالية. لكن ليس للتليفزيون أى

دخل فى العملية الفنية الإنشائية للأوبرا أو فنها. إن كل ما استخلصه من هذه الحالة هو تقنية الكاميرا ولا أكثر.

س: هل تقبل إخراج أوبرات عصرية ؟ ثم ما هو رأيكم فى الأوبرات العصرية؟ وبصفة عامة فى موسيقى العصر؟

ج: منذ ثلاث سنوات أخرجتُ أوبرا عصرية بعنوان (ليـر Lear) لرايمان Reimann، وفى العام القادم أخرج له عرضاً آخر. كما أخرجت عروضاً لهانز Hanze لكن الحقيقة التى يجب ذكرها هى أنها عروض محدودة العدد ليس لها مثيل فى الأوبرات الأخرى. وفى الوقت الحاضر لا أحد يتعرض لكتابة الأوبرا، أخرجتُ فى يناير أوبرا (كارديلاك Cardillac) لهيندميث Hindemith) [٩٧]، هذه الأوبرا التى كتبها موسيقي منذ ستين عاماً. كتبها فى عشرينيات القرن بما لا يمكن اعتبارها اليوم عصرية فى الثمانينيات. تماماً مثل أوبرا (لولو Lulu)[٩٨] التى يعتبرونها عصرية هى الأخرى، وهى ليست كذلك. إذا وقعتُ على مؤلف موسيقى فذ يكتب اليوم عملاً أوبرالياً رائعاً فإننى على استعداد لإخراجه. لست ضد الموسيقى العصرية إذا تضمنت إشعار الجماهير و (جعلتها تحس) بحقيقة لفظة العصرية.

س : سؤالى التقليدى الأخير هو .. ما هو مستقبل الأوبرا ؟

ج : لا أعرف حقاً. أقول ذلك بكل الجدية، لا أعرف. فالسؤال يتعلق بالمستقبل، كما لو قُلنا أية ثورة يمكن أن تحدث داخل مجتمع من المجتمعات ؟ أى ماذا بعد خمسين عاماً من الآن ؟ رأسمالية أم اشتراكية ؟ أو ما قد يجدّ على

العالم من تسميات أخرى. مرة أخرى، حقيقة لا أعرف ما هو مستقبل الأوبرا ؟ لست نبياً، فأنا فنان عادى، رجل فن يعمل وهو فى سن الثمانين. هذا هو كل شىء عندى.

كالّيه هولمبرج Kalle Holmberg

الحقيقة الجميلة فى الأوبرا

- السؤال من المؤلف ..

أنتم فى بلدكم فرنسا وفى خارجها تعرفون كثيراً عن جوانب عديدة فى الإخراج. فقد أخرجتم فى فرنسا وألمانيا والسويد مسرحيات درامية للمسرح النثرى الدرامى. فأول أفلامك المُعدّ عن دراما (كالافالا Kalevala) شاهدناه فى أربع حلقات تليفزيونية فى تليفزيون المجر فى العصر الحديدى، والذى حصلت بها المجر على الجائزة الإيطالية الأولى Prix Italia عام ١٩٨٣م. كما نعرف جمهورك فى إخراج الأوبرا بالعرض الخالد الذى لا يُنسى المعنون (الخط الأحمر Ilmari Kianto). هذا العرض الذى استضافته أوبرات عالمية مثل مسرح البولشوى فى موسكو، والأوبرا القومية الفنلندية، ومسرح المتروبوليتان بنيويورك فى الولايات المتحدة الأمريكية.

سؤالى الآن، كيف ارتبط طريقكم بكل هذه الميادين الفنية البعيدة عن بعضها البعض؟ وكيف كان دور الأوبرا فى هذه الميادين؟

- الإجابة من .. كالّيه هولمبرج.

مخرج بأوبرا باريس، ومخرج أوبرالى عالمى، ومخرج سينمائى.

تميزت الأعمال الموسيقية بالإخراج أكثر من الميادين الفنية الأخرى.

فقد بدأت التّماس مع الموسيقى فى خمسينيات القرن الحالى. بدأت بالعزف على آلة البيانو، بعدها عملت عازفا لآلة الكلارينيت الثانى. وهو ما جعلنى أجلس على الدوام فى الأوركسترا لمدة سنتين كاملتين أُقدّم فيهما العروض الموسيقية. هكذا دخلت إلى عالم الموسيقى فى شبابى، وهو ما أعطانى الفرصة والخبرة فى ماهية الموسيقى "من الخلف". وأفادنى فى اكتشاف ما بعد الإمساك بالنوتة الموسيقية، وقرّبنى هذا وذاك من عالم الموسيقى، عرفت موسيقى الجاز أيضاً كنت أعزف فيها على آلتى البيانو والكلارينيت. وبينما كان العازفون يجلسون فى أماكنهم فى الأوركسترا السيمفونى، يتحول العازفون فى عرض موسيقى الجاز الى وقوف، ويتمتعون بحرية واسعة فى الارتجال للموسيقى وهو ما يشبه إلى حد بعيد موقف العروض المسرحية الحالية التى تكثر فيها عمليات الارتجال. بعد ذلك حاولت الاقتراب العلمى من المسرح كأحد طلاب جامعة فنلندا. مثّلتُ وأخرجت فى مسرح الغرفة Jyuáskylái الذى كان آنذاك مسرحاً للهواة، أما اليوم فهو يتمتع بمساعدة وإعانة الدولة (نصف حكومى). بل لقد ألّفتُ موسيقى مسرحية (حفلة راقصة للصوص) لجان أنوى Jean Anouilh . كذلك ألّفت موسيقى مسرحية (حياة الإنسان) لليونيد أندريف Leonyid Andrejev. فى منتصف الستينيات انتشرت عروض الكباريه السياسى، وقد ساهمت بجهود فنية فى تأسيس الكباريهات السياسية لمسرح الطلاب المُسمى Ylioppilasteatteri . مثّلتُ وأخرجت فى الراديو، غنّيت وسجّلت إسطوانات خاصة بى حدث كل ذلك قبل أن أبدأ الاتجاه ناحية الإخراج الأوبرالى. هذه هى حالتى فى الموسيقى. فى بداية طريق الإخراج كنتُ كثير الاقتراب من العروض الغنائية المليئة بالأغنيات. لعب الأوركسترا فى هذه العروض دورا هاما وحيويه

باتصاله الارتجالى والتلقائى بالتمثيل والأداء. فهو لم يتبع الغناء فقط، بل كان له دور فعّال فى الأحداث الدرامية أيضاً. ثم أصبح الأوركسترا يهتم اهتماماً شديداً بالبناء والإنشاء الموسيقى، وبالبارتيتورا التى كانت فى يد عازف الكلارينيت الذى يُمسك بالنوتة الموسيقية. يمكن تشبيه قراءة البارتيتور وتحليلها وإعلان عالمها للظهور على سطح العرض الموسيقى، بالتكوين الفنى للدراما المكتوبة نصاً، أو بالإعداد المسرحى لقصة من القصص. (عملت فى كثير من المسرحيات المُعدّة عن قصص وأخرجتها للمسرح الدرامى) فى وقت متأخر من حياتى عندما بدأت إخراج الأفلام السينمائية اكتشفت أن هناك علاقة وثيقة بين البارتيتورا وبين سيناريو الفيلم، ولذلك "فالصورة الصوتية" تعنى الكثير بالنسبة لى، وكذلك "الرؤية الرنّانة المُصوَّتة"، عندما تُحدد الموسيقى طرق التعبير فى العرض الموسيقى. فالتصميم الموسيقى عند السيمفونية مثلا يُذكّرك بالكثير الكثير من تصميم القصة فى أغلب الأحيان. وباستطاعة المخرج أن يضع يده على الأمور تحليلاً، كما فى التحليل الدرامى عند الكلاسيكيات المسرحية، ويتوقف الأمر على مدى ما يتحمله من عمل وجهد ومشقة لتحويل وتنسيق وتشكيل المادة الفنية ذاتها. إن ما يشدّنى فى السنوات الأخيرة فيما يختص بالبارتيتورا هو التعبيرات الصوريّة الكامنة فيها.

س: تشتهر كل من الأوبرا والمسرح الدرامى الفنلندى بتاريخ طويل وتقليدى محافظ. هل تأثّر كل من الأوبرا والمسرح الدرامى بالآخر من زاوية فن التمثيل الأوبرالى والفن المسرحى؟

ج: تمتاز أغلب الأوبرات الفنلندية بأنها آداب أصيلة، وهى أوبرات مأخوذة عن قصص أو آداب درامية، ولذلك فإن اختيار الموضوعات وانتقاء أشكال التعبير

عادة ما يكون له دور كبير فى التماثل والتطابق Identity فيما يتعلق بالهوية الفنلندية. وقد لوحظ فى عروض الأوبرا فى نهاية سنوات الستينيات ظاهرة البحث عن إبراز التاريخ وعن الجذور القومية لفنلندا، ولهذا فسوف نتكلم عن الإخراج الأوبرالى كسؤال قومى وقضية وطنية بكل ما غلّف هذا السؤال والقضية من حالات وآراء ومواقف. ففى رأيى أن الأوبرا هى تقدير جديد للحقيقة الفنلندية، وهى إحدى الفُرص المتاحة لتحقيق هذا التقدير، ومن هذا المنطلق لا أرى فروقاً بين الإخراج الدرامى المسرحى والإخراج الأوبرالى.

س: يتحدثون عادة عن دور الأوبرا باعتبارها معقلاً للمحافظة والنزوع إلى الإبقاء على ما هو قائم، وحصناً لمقاومة التجديد Conservatism . وفى نفس الوقت نشاهد فى ألمانيا نوعا من النماذج الطليعية الجديدة فى تيارات إخراج الأوبرا أو بمعنى آخر إن تمثيل الأوبرا على مستوى العالم يستقطب موجات الضوء فى قوة. هل تتفقون مع وجهات النظر الجديدة هذه؟ فإذا كان الجواب بنعم، فبماذا تُفسّرون هذه الظواهر؟

ج: يرتبط كل ذلك بالتطوّر والتقدم الذى غيّر من صورة العالم الحديث. استقرت تقاليد الأوبرا منذ أكثر من مائة عام أو تزيد. تعبت الأوبرا، وأثبتت وجودها كفن خاص، وانتهت كنوع فنى. إن ريبرتوار مسرح البولشوى موسكو يؤيد هذا الجمود وعدم الحركة التى لا يُمكن إزاحتها أو تحريكها. لكن ذلك يعنى مستوىً معيناً موثوقاً به ومع ذلك فهو ريبرتوار بعيد عن الأوبرا المعاصرة اليوم ونفس الموقف نجده فى مسرح المتروبوليتان. قد يكون المتروبوليتان على قدر قليل من العصرية. لكن ذلك يحدث صُدفة وليس من باب التجديد المدروس، نتيجة

خروج بعض الأفكار بعد طول انتظار كمحاولة فى الشكل الموسيقى، وكل ذلك يحدث هناك نتيجة خطة محسوبة ومُقررة، تُملى بصورة تنُم عن السلطة التى بيدها أمر الأوبرا. وكان من نتيجة ذلك ظهور بعض الأمارات والعلامات على محاولات التغيير والتجديد. وقد أدّى ذلك إلى اتجاه المؤلفين الموسيقيين إلى التفكير فى الأشكال الموسيقية الجديدة عندما ينتقون الليبرتو أو يختارون نسيجهم الموسيقى. ونفس الشئ يتعلق بالمخرجين الأوبراليين، وبمديرى مسارح الأوبرا. إن تيار نماذج الإخراج الأوبرالى الطليعى يتّسم بالخيارية Alternative . لكننى لا أعرف عن هذا التيار كثيراً فهو لا يُثير شهيتى وفى ظنى أن العلاقة بين الحقيقة واختبار الانعكاس With Speculum Examination قد أثبتت أن الفحص للحالة لا يجب أن يبقى عند نوع الأوبرا وحده، خوفاً من أن نصل إلى طريق مسدود. فالتجديد على هذه الصورة يصبح شكلياً ميالاً إلى الشكلية Formalist، وذا قصد ومصلحة Sake إن إصلاح الأوبرا يحتاج إلى أساسات خِلقية جوهرية Radical، وإلى فاجنر على أقل تقدير. وغير ذلك فكلها محاولات تلفيقية فى مسرح البولشوى أو مسرح المتروبوليتان، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فأن جُزيئات المحاولات الطليعية لا تزال ضيقة ومتوترة، فهى غير مستطيعة الوصول إلى التحليل الدقيق لأنها تعدو بخطوات سريعة خفيفة الوقع تمتمات ودمدمات Patters. إن الميلاد الحقيقى للتغيير أو التجديد يجب أن يصل إلينا كالانفجار الذى فى طياته فَرْضَ تركيبات وتأليفات تُكوّن مُركّبا جديدا ما Synthesis من طريق توحيد كيميائى للعناصر الأوبرالية هذا الجهد الموسيقى الجبار لا يستطيع خلقه وابتكاره إلا المؤلفون الموسيقيون الذين يقع على عاتقهم تكوين الأوبرا. طبيعى أن آخرين سيشتركون فى هذا الخلق والإبداع، لكن ثورة

نقطة البدء لابد أن تبدأ من الموسيقى، وهو الأمر الواضح فى الأوبرات العادية اليوم، لتقريب المتفرج عن طريق الإحساس بالدرجة الأولى، وما هو شئ طبيعى. فالموسيقى تؤثر فى الأحاسيس أول ما تؤثر. يتحدثون فى التجديد أيضاً عن تكوين جديد لخشبة المسرح. وهى رنّة ازداد رنينها مؤخراً، وماهو شئ جيد، يعنى زيادة الاهتمام بفن الأوبرا. لكنّ كل ما يدعون إليه يبدو اصطناعياً Artificial، زيفاً وتكلّفاً، كلمات ميالة إلى التظاهر Affected والأجدر بهم عمل شئ للبارتيتورا حتى تظهر فى ثوب جديد من التركيبية الإنشائية. فهذا هو التثمين الحقيقى الجديد، والتغيير الخيارى البديل، والدعوة الخالصة للانتصار.

س: كثُر الحديث هذه الأيام عن حقيقة النوع الأوبرالى بينما نجد غشاء العتق Patina (طَبق القربان المقدس الذى أكسبه تقادم العهد جمالاً خاصاً - المترجم) يصارع كثيراً عمل الفنيين والفنانين الأوبراليين، ونلاحظ فى نفس الوقت جماهير تصل إلى خمسة وعشرين ألف متفرج تحتل مقاعدها فى مسرح الآرينا Arena فى فيرونا. وإذن أُحدد السؤال أية أزمة هذه؟ وأين تكمن؟ هل هى فى النوع الفنى ذاته؟ أم فى فن التمثيل الأوبرالى الذى اعتاد على صورة مُعينة؟

ج: إن كُبريات دور الأوبرا فى العالم كمسارح معاصرة، قد انتهت هى الأخرى الى طريق مسدود. لقد سقطت فى البيروقراطية، وتجمدت عند المحافظة التقليدية والطرق القديمة. فما يُقدمونه شبيه بما يُقدّم على المائدة السويدية، لكن صيغة مُجردة خالية من الشعور الشخصى Impersonality لا تزال تحكم أمر الأوبرا. هذه الدور الأوبرالية العالمية الكبيرة تقُدّم عروضاً سنوية هائلة

بهدف تحصيل أكبر قدر من المال المدفوع ويزيد. لذلك فهم يسندون أعمالهم على شخصية غنائية مُقررة (سولو) وقائد أوركسترا شهير.. أى يستندون على عضلة ذات رأسين Biceps (كعضلة أعلى الذراع أو عضلة مؤخر الفخذ -المترجم)، ولا يرتكزون على عضلة العرض الأوبرالى شخصية أو شخصيتان فقط، وعادة ما تكون العضلة فى غير موضعها من الجسم الفنى، فتقضى على التناسق مع بقية عناصر العرض، فيفتقد العمل التناسق بين الموسيقى والتكوين لخشبة المسرح. ومن جانب آخر، ففى الأوبرا - كما فى فنون تعبيرية أخرى - يبحث البعض عن استحسان الجماهير، فلا نحكم المزلاج (سُقّاطة الباب) بل نجعلها مُتدلية إلى أسفل لنترك الباب مفتوحاً نُمرّر من خلاله العرض الأوبرالى، بكل ما فيه من أهواء ورغبات.. لكن بلا نهاية. يحدث ذلك لأن الفنون قادرة على التعبير عن الحقيقة .. هذه الحقيقة التى نفزع عندما نراها على المسرح، نفزع من حقيقتنا فى ظنى أن الحقيقة فى الأوبرا، والتى تتعامل مع الموسيقى والإنسان ومجموع الإنسان من ممثلين ومغنيين وفنيين وماثلين، وتشترك معها الفُرجة والمشاهدة، هذه الحقيقة بمستطيعة أن تكون (حقيقة جميلة) بما يُساعد الإنسان المُشاهِد والمستمع على العيش، ولو فى جزء يسير من هذه الحقيقة الجميلة.

تحضُرنى الآن ذكرى عرض (Ring - الحلقة) الذى أخرجه باتريس تشيرو Patrice Chereau فى مهرجان بيرويت. كان فيه صاحب الدعوة إلى تجديد ينبع من القديم المحافظ. وذلك لأن تشيرو صمّم على "تجديد نسيج القداسة والطهارة Sanctity" .

س: فى الأوبرا، من الصعب الاستجابة أو الاستماع إلى الدعوات التحريرية كما هو الحال فى المسرح الدرامى، وباعترافنا بكل التقييدات المعروفة التى تغُلّ اليد ويُقيدها. ما الذى يُقيّد حريات مخرج الأوبرا؟ وكيف يمكن حصار هذه المساحة الفنية التقليدية حتى نسمح للمخرج بالتحرك دون قيود؟

ج: إن أهم قضية فى عمل المخرج هى فى اختياره لنوع الأوبرا التى سُيخرجها. أنا شخصياً لا أستطيع إخراج أية أوبرا إذ أُحس بضيق المدى فى الأوبرا، وكذا بتحديدات الموسيقى فيها. على ذلك فعندى فرصة لاختيار نوعيات أخرى من الإخراج مثلاً فى المسرح أو فى السينما بحكم خبرتى، فالذى يُحدد اختيار الإنسان أحياناً هى الظروف التى تُحيط به فى فترة معينة. كما أنه من الأهمية بمكان فى إخراج الأوبرا أين؟ ومن الذى سيقوم بأداء الأوبرا؟ فإذا ما اطمأن المخرج إلى ظروف وملابسات هذه القضايا الهامة، فأنه يكون حُراً بعد ذلك فى العمل. إن كل التقيّدات المتصلة بالبارتيتورا - وهى حقائق ثابتة لا تتغير - لا أعتقد بإمكانية التغيير فيها. لا البارتيتورا، ولا الليبرتو. وحتى لو استطعت القيام بهذا التغيير فلن أفعله إذ لا فائدة منه، فليس هذا هو المُهم. إن أهم شئ أراه هو علاقتى بعالم الأوبرا التى أقوم بإخراجها. فإذا قبلتُ هذا العالم فى حالة من الفهم الدقيق، فإننى أشعر بحريتى داخل البارتيتورا. طبيعى كذلك أنه من المهم أيضاً معرفة المغنيين الذين سيقومون بالعمل الأوبرالى، فالأوبرا مثل المسرح خلق وابتكار جديدان. أما عن الأفكار والخيال فى العمل الفنى، فإن التعايش معهما يجب أن يتم مبكراً عندما يتلاحم المخرج فى محبة مع البارتيتورا. مَنْ مِنْ الشخصيات التى ستحمل تحليلنا الفنى على المسرح؟ ومن

المخاطرة الجسورة؟ وأهم من هذا وذاك هو وضوح الأفكار الحساسة الأساسية فى موضوع الأوبرا. أحيانا ما تكون المهمة صعبة وقاسية، كمهمة الحرب تماماً لكن يجب على المخرج أن يكون جسوراً فى التصميم للأمور وحساسا سريع الاستجابة لكل تغيير أو تبديل.

س: ماذا يعنى الأداء المُبرز لمعنى الموسيقى Interpretation ؟ أو بمعنى آخر تفسير المخرج. كيف يستطيع المخرج قراءة البارتيتورا والليبرتو؟

ج: هذه قضية شخصية بحتة Individual. إن علىّ أن أوزن درجات النغم الصحيحة للصوت الموسيقى القادم إلىّ. بمعنى ضبط وتعديل درجات النغم، والتى قد تكون غريبة علىّ. فقد أُحس عقلياً بأن عالم الإحساس عندى يعمل بطريقة تختلف عما تعكسه البارتيتورا. علىّ أن أُحس غريزياً ماذا تقول لى البارتيتورا؟ ويشترك فن التصوير الزيتى مع فن الموسيقى فى هذه الجزيئة. فهناك بعض اللوحات التى تشدّ الإنسان على الفور، مثل لوحة الثالوث المقدّس لربليوف Rubljov أو لوحة البحر الأسود لماليفتش Malevics أو أعمال كاندينسكى Kandinsky يشعر الإنسان على الفور أن فى هذه اللوحة رسالة فنية تُخفى شيئاً. كما أن هناك لوحات تصويرية أخرى رائعة قد يكون بها قيم إيجابية وموضوعية، لكنها مع ذلك لا تستوقف الإنسان عندها أو (تربُطه) بجانبها. أنا شخصيا أقرأ البارتيتورا وسرعان ما أسمع منها. هل بالمستطاع الحصول منها على رؤية موسيقية مفهومة وذات إدراك؟ أم لا؟ إنه لمن المهم الانتباه جيدا إلى (الصورة الصوتية) .. Sounding View (والتى تعنى الرؤية والإدراك والبصيرة - المترجم) ووظيفتها تحديداً، لا لتكون صورة إيضاحية تزيينية لليبرتو، ولكن

لتصبح نظاما يتمتع بالطباق الموسيقى Counterpoint (أى لحن يُضاف إلى لحن آخر على سبيل المصاحبة - المترجم). والليبرتو ليس أكثر من هيكل عظمى Skeleton، مخطط بحثٍ موسيقى. هيكل عظمى فيه البذور الاجتماعية للمادة. والبارتيتورا هى القلب والنبض والدورة الدموية. فاذا كان الليبرتو سيئا، فأن على المخرج أن يُثبت قدرته على تقديم الحقيقة الفنية بموسيقى رائعة رغم ذلك . وهذا شئ صعب للغاية. لكننى أُصر مع ذلك على أن البارتيتورا الممتازة قادرة على إنقاذ ليبرتو ضعيف، أما البارتيتورا فلا شئ يستطيع إنقاذها أبدا.

س: ماذا يعنى الأسلوب بالنسبة للعرض الأوبرالى؟ هل يمكن التجاوز والخروج عن حيّز الزمان وحدود المكان فى الأوبرات الكلاسيكية؟

ج: من وجـهـة نظرى، يعنى الأسلوب الأوبرالى نوعـا من أنواع التحقيق اللاطبيعى Unnatural . تكمن قوة الأوبرا فى لا طبيعيتها. فلا هى طبيعية، ولا هى واقعية. كما أنها لا تأخذ بعين الاعتبار الإيهام ذا البُعد الواحد، وهى بذلك تُصبح فى عداءٍ وتناقض مع الطبيعية، ومع ما فوق وما بعد الطبيعية، وهى بسيطة غير مُزخرفة، ومخلصة فى التعبير، تعطى الفرصة للكلمة الشريفة والموقف الصُلب، ليس بالتعبير الأخلاقى، ولكن بالتعبير الجمالى. إنها باختصار تفتح طريقاً إلى الإخلاص. وعلى ما تقدم، فلا يمكن أن يكون الأسلوب فى الأوبرا إيضاحاً للرؤية الموسيقية فقط فهو أكثر من التمثيل الأوبرالى وصياغته، وأكبر من كل العلامات الخارجية والقشرية، والأسلوب هو الذى يبنى من داخله ومن ذاته كل نظمه والمقاييس فيها. أحياناً كثيرة ما يكون الأسلوب قاسياً وفضفاضاً، لكنه ليس تقليدياً بأية حال من الأحوال. ولا يمكن تحديد الأسلوب

خارجياً أو ظاهرياً، ولابد أن يكون هذا التحديد من البداية. وكل أسلوب لعرض أوبرالى يكتمل فى حلقة متسلسلة، وهو (ينتهى) عندما يصل العرض إلى نقطة الختام. ويهمنى وأنا أتحدث عن الأسلوب أن أعود إلى نقطة هامة، وأقصد بها (التشكيل Formation) أو البنيـة، أى (صبّ) التكوين، فعـادة مـا يكون العـرض الأوبرالى إيضـاحيـا بمعنى أن تـأتى الموسـيقى أولا، ثم تأتى الفُـرجـة فى إثرها والتى عـادة مـا تومئ برأسـهـا بمعنى (الإيجـاب) للمـوسـيـقى. فـإذا مـا حللنا البـارتيـتـورا فـى فـهم عـمـيق دقـيق فـقـد يحـدث العكس. أى أن تسـبق الفـرجـة الموسـيقى.لا أُريد أن أجـزم أى الحـالتين أفضل من الأخـرى؟ لكن علينا أن نؤمن بفهم أن الذى يسمع يستطيع أن (يتفرج) ويشاهد جيدا، والعكس بالعكس. ليكن للمتفرج أُذنان. فمن بين جماهير الأوبرا هناك متفرجون لا يستطيعون أن يروا ويشـاهدوا إلا إذا سـمـعوا قـبـلا، ولذلك فهُم لا يهتمـون كثيـرا بالرؤية أو الفـرجـة والمشـاهدة. هذه الرؤيا التى عـادة مـا تتبع الموسـيقى، والتى أحيـانا مـا تكون غيـر مناسـبة أو متوافقـة مع الدعوة الموسيقية. لكنها تستند عليها أو تُوضحها تزيينا وتجميلا.

إن الحديث عن تشكيل خشبـة المسـرح إنما يبدأ عندما نستقر على اعتبار الموسـيقى المحددة المستقرة، وفى مواجهتها الفرجة، تكونان داخل دائرة وكيـان البـارتيتورا، مـثل نقطة تضـاد هى الطبـاق الموسـيقى ذاته. من نقطة البداية هذه تتحدد خطوط وأنساق الأسلوب.

س: كيف تعملون مع الممثلين - المغنين؟ وكيف يمكن للمغنيين تلافى "اللعنات الثلاث المميتة" عند فلزنشتاين، وهى: الغناء "الخارجى" بدون النبض الداخلى، العرض السولو، الطاعة (الأوتوماتيكية) العمياء لملاحظات الإخراج؟

ج: يُعـانى المـمثلون - المغنيـون فى الأوبرا مـن نفس مـشكلات ممثلى المسـرح الدرامى. فليس بين هؤلاء وهؤلاء فروق شاسعة. صحيح أن التعبير الموسيقى يتطلب رسائل أخرى غير التعبيرات فى الدراما. كما أن هناك تقنيات ذات طابع خاص، تقابلها هنا تقنيات خاصة كذلك. لكن الممثل الكسول عديم المعرفة الفنية عادة ما يسقط هنا وهناك. فبحسب طريقة استانسلافسكى، عندما يُحس الممثل أن الجماهير ترقبه بالعين أثناء عمله فى الشخصية أو الدور، فإن عليه أن يُلقى بنفسه فى شكل اللاطبيعية حتى يحصل على الناتج الفنى، وليجد لنفسه طريقا إلى الطبيعية ذاتها، والممثل لا يستطيع أن يُمثل "الطبيعية" فى الدور. لكنه يصل عبر التمثيل إلى ما فوق الطبيعية .. إلى الأسلوب وإلى التكثيف والتركيز .. إلى خاصيته الذاتية وطريقته التعبيرية العضوية Organic . أما فى حالة غناء الأوبرا، فأن التعبير عن الدور يقوم على الغنائية، وفى استناد على المشاعر المتعايشة معه، وعلى النشاطات العضوية والتى تتجسد فى شخصية المغنى نفسه، متفوقة حتى على ملاحظات المؤلف الموسيقى، حتى يبدأ كأساس فقط فى التعبير عن عالمه الحسى الخاص ثم يكشف عن هذا العالم بكل ما فيه من فرح أو أسى أو معاناة. فإذا كان نسيج العمل جيدا، فأن المغنى يقترب حينئذ من الدور ويتماسّ معه ومع أهمياته. قد يبدو ذلك أمرا سهلا، كما فى حالة (ساليا بين Saljapin) الممثل البارع الذى نعرف عنه كثيرا من مايرهولد واستانسلافسكى. لكن يجب علينا أن نعرف أيضا أنه حتى تصل الشخصية إلى شاطئ التكوين العضوى الدقيق، فإن على المغنين أن يعملوا كثيرا وكثيرا. إن كل عروض فنون التعبير وفنون التقديم ترتكز فى الأساس على الكائن الحى وعلى

العضوانية Organicism (أى نشوء العمليات الحيوية من نشاط أعضاء الكائن الحى بوصفها نظاما متكاملا - المترجم). وعلى ضوء هذا الفهم تُصبح العضوانية هنا معادلة للموسيقية والحساسية والعلم الموسيقى Musicality. تناقض ظاهرى غريب. فى الأوبرا والمسارح الموسيقية غالبا ما يظهر التعبير وقد سيطرت عليه الروح الموسيقية Musical، لُتصبح الموسيقى هى أهم العناصر الأساسية فى التعبير، لكن طريقة التعبير عادة ما تكون غير موسيقية. لنأخذ دراما بوشكين (بوريس جودونوف) كمثل من أمثال الموسيقية الشعرية. يرسم بوشكين درامته فى ثلاثة وعشرين مشهدا. ونجد التكوين الموسيقى فى كل مشهد عاملاً تصميمياً. فهو حين يُقّدم الشخصيات يستعمل تصوراً موسيقياً لا يهدم العلاقة النفسية بين الشخصيات بعضها البعض وفى كل مشهد وآخر، لكنه يُبين الإنسان الذى لا يمكن الاستغناء عنه وسط هذا الموقف. كما أنه يستعمل التصوّر.. أى الفكرة الموسيقية أحيانا أخرى إذا ما أراد تكثيف الوجود الإنسانى. وحيث تأخذ آلة آلة دورها إيحاء بهذا التكثيف ضمن العمل وبفعل من الموسيقى. على هذه الصورة تصبح بوريس جودونوف - بوشكين موسيقية فوق العادة Extra Ordinary، ودراما موسيقية متعددة الأبعاد. ويؤكد موسورجسكى أن بوريس جودونوف بحسب نوعيتها إنما تنتمى إلى نوع الدراما الموسيقية إلا أنه يرى فيها بُعدا واحدا غير متغيّر إذ نُحس به عندما نحاول الاقتراب منها لإخراجها. من الطبيعى أن تربطنا بأوبرا (بوريس جودونوف) تقاليد مائة عام مضت، وتظل تشّدنا هذه التقاليد، وتُرجع نشاطنا وتُعيد قُوانا إلى عصرها الماضى. فإذا ما بحثنا فى أصل الموسيقية فى بوريس جودونوف فأننا نعثر عليها فى الدراما الأولى عند بوشكين، ولابد من الوصول إلى مكنونات وجودها وتواجدها. ومن

الطبيعى بعد ذلك أن نجد أنفسنا فى مواجهة المصاعب والمشكلات. فالدراما فى الأوبرا تُصنّف دور البطل بوريس كصوت باص Bass جهير عميق وخفيض. أما عند بوشكين فى الدراما الأصلية فلايُهم ذلك. لأنه ليس بطلاً ثم هناك فروق بين موسيقية وموسيقية أخرى، وهذه الفروق هى سبب كل التصادمات التى تحدث عادة فى الأوبرا فمثلا قد يكون صوت المغنى موسيقيا، لكن ذلك لا يلغى الاحتمال القائم بأن الصوت- كشخصية طبيعية - لا موسيقيا Anti-Musicality. وجّهتنى هذه الخبرة لأن أبدأ التدريبات الأولى على الأوبرا من الصفر.. أى أسعى بكل قواى لنزع حالة التمثيل الأوبرالى تماما. فالمغنى على خشبة مسرح الأوبرا يُعبّر بالغناء وبذاته عن مضمون جدير بالثقة ومُصدّق عليه. فأذا ما أفاضَ أو غالى فى التعبير، أو لجأ إلى التلقائية التى تضعه قبل لحظة التعبير أحيانا، وبعد لحظة التعبير أحيانا أخرى، فإننا سوف نُحس بأن ما يُقدمه لا يزيد عن كونه (كليشيها) مُستعارا من المسرح الدرامى النثرى، أو هو مسرحية طبيعية، أو تقليد أو توضيح أو تزويد. حين يغنى المغنى فإنه يكون أكثر تصديقا. تحدث فلزنشتاين عن "الممثل - المغنى" فحدّد أن الغناء هو نقطة البدء والانطلاق، وليس التمثيل. والملاحظات الإخراجية التى تسير (أوتوماتيكيا) وفق هذا التسلسل، هى المدرسة المساعدة لفن الأوبرا. فى البلاد الناطقة بالألمانية يضعون أسئلة للممثلين عن مكان حضورهم إلى خشبة المسرح. أين سيذهب الممثل؟ وأين سيقف؟ وأين سيجلس؟ ...وهكذا تباعاً. مع أن الأهمية فى غير هذه الأسئلة وأعمق من هذه السطحية بكثير. إذ لابد من التوصّل إلى أن يقود الممثل نفسه بنفسه فى تلقائية، كما فى لعبة كرة القدم، حيث المكان الذى يتواجد فيه

اللاعب ليحقق ضربة كرة ناجحة هى تسجيل إصابة المرمى. لذلك مطلوب خَلْقُ الموقف الدرامى فى الأوبرا حتى يستطيع الممثل - المغنى أن يجد مكانه المناسب ودون تقيدٌ بشئ، أو جرّه إليه جرا. وهذه الإضافات الأخيرة التى تحدثتُ عنها أُسميها بالمدرسة المساعدة، فالذين يسيرون على هذا النمط ليسوا مخرجين، بل هم مدربون رياضيون يغارون من مهنة الإخراج، أو هم مُوجّهون نشطون، لذلك فإن ما يُقدمونه لا يُعتبر فناً أو ابتكاراً. إن مهمة المخرجين هى تفجير الشعلة وبدء الوهج النفسى والروحى عند المغنى، عندئذ قد تتحرك القدمان أيضاً، وكذلك الخيال.

س: مادمنا أننا تطرّقنا إلى اسم فلزنشتاين. من هُمْ فى رأيك مخرجينا الأوبراليين الكلاسيكيين؟ ومَن مِن المخرجين قريب إلى نفسك؟

ج: فلزنشتاين، والإخراج الذى يضع الممثل فى محور الارتكاز. كان ذلك شيئا هاما لى أثناء فترة الدراسة. كما أذكر فيسكونتى Visconti، لا لأنه مخرج سينمائى، ولكن لجهوده الناجحة فى الإخراجين المسرحى والأوبرالى معا. مرة ثانية أعود إلى "الموسيقية". ففى موسيقية أفلام فيسكونتى تختفى وتتوارى العلاقة بين الصورة والشخصيات بين صور مختلفة، بين موضوع أو قصة، بين كيفية بدء صورة متسلسلة أو حلها بصور تذوب الواحدة منها فى الأخرى. فهو يُحضر أشياء كثيرة متعددة بطريقة الاصطناع والتكوين المُركّب Synthesis. إننى أعتبر أوبرا (الناى الساحر) لبرجمان، وأدب التسلط لتشيرو (الحلقة) أعمالا كبيرة، رغم أننى شاهدت الأخيرة فى التليفزيون. كان لتشيرو تأثير كبير علىّ فى

عمل آخر له هو (Paravane - جرّافة الأنغام) لجان جانبييه Jean Genet التى أخرجها فى باريس. وقد أكّدت الموسيقى من ظنى أن معايشة الأعمال الفنية تحدث وتتبلور بين العناصر البصرية والسمعية المتساوية. ومادام قد وصل حوارنا إلى هذه المحطة، فأُحب أن أشير إلى المؤلفين الموسيقيين السوفيت ألفريد اشنيتكه Alfred Snitke والذى أضاف إلى نفس الخبرة بسيمفونيته الأولى كعلامة من علامات الكونسرت فقد خلق وجذّر شكلا موسيقيا يُلخّص من الرؤية فى الخيال، بينما يعرض فى نفس الوقت حكاية مكانية معينة، وكان ذلك نتيجة التواجد الفذ المشترك بين الصوت والموسيقيين النشطين. إننى أعتبر الفن التشكيلى واحدا من أهم الفنون المعاصرة المساعدة على إبداع الشكل، وهو ما يُرى بوضوح فى الأعمال الفنية السوفيتية فى السنوات العشر الأولى والسنوات العشرين من هذا القرن. أضف إلى ذلك مدرسة فيتيابسكى Vityebszki، ومدرسة ماليفتش وكذلك أعمال كاندينسكى ، وبعد ذلك ما قدمه كل من بروك وليوبيموف للمسرح. ليس بالضرورة أن تكون الجهود أوبرالية فكل شئ قدماه الأخيران للمسرح قد أقام علاقات واضحة ومُميّزة فى المسرح الموسيقى، وكذلك فى الأوبرا. ثم، هناك مُخرج من الذين أثّروا فىّ تأثيرا أيام الفيلم الصامت غير الناطق، هو تشارلس دراير Charles Dreyer والذى بفيلمه المُعنون (جان دارك Jeanne Darc) قد أقام تصميما موسيقيا بارعا كان بمثابة سيمفونية وجه الإنسان، وكان فى نفس الوقت مفتاحا للأوبرا العصرية.

س: لنعُد الآن إلى الأسئلة التطبيقية العملية. ما هى علاقة العمل والتعاون الفنى بين قائد الأوركسترا ومخرج الأوبرا؟

ج: فى الواقع ليس هناك من ضرر فى أن يكون للمخرج خبرة ولو قليلة من قائد الأوركسترا، والعكس بالعكس. إنه من الأهمية بمكان أن يتحدث الاثنان لغة واحدة، وأن يكون لديهما الوقت الكافى لإجراء هذا الحديث. وعندما يكون لقائد الأوركسترا شئ ولو قليل لدى المخرج، فإن ذلك معناه علاقة صحية، كما يعنى الاستعمال الجيد للخيال. والمخرج عادة ما يساعد بالكثير من الأفكار كلما كان قادرا على فهم البارتيتورا، ليس فقط بطريقة الجرافيك، أى ليس بالرسم البيانى أو تهجئة الكلمة، ولكن بالطريقة التى تجعله قادرا على تخيل كيفية حديث الموسيقى. فمثلا فيما يتعلق بـ (الريثم Rhythm)، فإذا لم يكن النبض متطابقا عند كل من المخرج وقائد الأوركسترا، فهما على الأقل سيشعران بعدم المطابقة هذه. وليكن كل منهما مستعدا للحرب ضد التقاليد الأوبرالية الموروثة.

س: كلنا نعرف العلامات الموروثة للتقليدية على خشبة المسرح. والتى نُطلق عليها فى الأوبرا تعبير (العادات المُعينة Mannered). كيف يمكن تلافى هذه العادات؟

ج: لكل واحد منا طريقته الخاصة. أنا شخصيا أُحارب ضد هذه العادات المليئة بالتكلّف والتأنقّ. لذلك من النادر حاليا أن أخرج الأوبرا. لا أريد قيام وثاق أو رباط بينى وبين الأوبرا إننى أرى فُرص إخراجى فى ثلاث زوايا زاوية الدراما، والبارتيتورا، والزاوية الثالثة فى الكاميرا عند فن السينما، وبمعنى آخر إن ما ارتبط به هو الأدب والمسرحية والقصة والسيناريو والبارتيتورا، والأوبرا لا تُشكّل لى شيئا كبيرا، فهى إحدى وسائل التعبير الفنى، وجزء من الإبداع فى الشكل الموسيقى. طبيعى أن هناك من يهوون الأوبرا لأسباب حالية فى نفس يعقوب،

وفى هذه الأسباب كثير من التوق إلى الماضى، وهو توق ليس إلا للعودة إلى الماضى وإلى استعادة وضع يتعذر استرداده، ولكن بالإمكان استعماله بطبيعة الحال. ومع ذلك فيجب حينئذ إضافة الضحك والفكاهة Humour، والسخرية والتهكم Irony، والتمثيل الناعم. إن العادات المُعينة فى أغلب أجزائها كذب وتلفيق وتزوير وعدم إخلاص، لأنها تصل إلينا عن تقاليد أُخذت بدورها عن تقاليد وعادات أخرى، ونفس الشئ نجده فى المسرح الدرامى النثرى. لكن هذه العادات تظهر فى الأوبرا بصورة أكثر فضاحة. لهذا نتكلم حاليا عن (المسرح الميت). والغريب أن هناك بعض المتحمسين المُفتتنين بهذا المسرح، تُعجبهم (الباروكات) ذات الشعر الشائب (الرُزّى) أو (الباروكات) السوداء الملطخة بالبودرة، والماكياج غالى الثمن والمزيّف فى آن واحد، و(البوزات) المُعبّرة عن الحب فى رياء. لكن ماذا نقول؟ هذا هو العالم. كثيرا ما أُفكر بحثا عن ضحك أو فكاهة حقيقية لأُسخرّها لا ثبات الرغبة التى تتبع بعد هذه العادات المُعينة. لكن الإنسان يكون على حذر حتى لا يسقط فى الشرك. خاصة بعد أن قذفت لنا هذه العادات على خشبة مسرح الأوبرا بالقسوة والوقاحة والصفاقة والعنف، بحجة أن الحياة تسير إلى الخلف وإلى الوراء لكن الثابت أن التعبيرات الساخرة على مذهب الكلبيين Cynicism وكذلك السلبية Negativism لا تفيد كثيرا فى الفن، لذلك فهى غير صالحة ومرفوضة.

س: إن أول أسباب انحدار الأوبرا ومستواها، يكمن فى الحفاظ على التقاليد الموروثة، وعلى الطريقة الفنية التى يعمل بها الأوبراليون هذه الأيام. فتبادل المغنين والمغنيات واستضافاتهم وعملهم بالخارج، يفرض وصول الفنان فى يوم

العرض ليصعد للغناء بلا جلسات للتدريب. وهناك نموذج عالمى آخر مُحدد الريبرتوار والأوبرا واليوم والزمن، مُخصص للتعامل مع كبار نجوم الغناء الأوبرالى، لكنه نظام مقصور على دور الأوبرا التى تستطيع دفع الأموال الطائلة لضيوفها من الخارج. وإذن ماذا تفعل الدول الصغيرة التى لا تستطيع تغطية مثل هذه الأموال؟أو التى تُقّدم أوبرات يُطلق عليها (الأوبرات القومية)؟ (المحلية التاريخية - المترجم).

ج: أنا شخصياً ضد كل توسع غير مسئول فى عروض الأوبرا، وضد الإعادات، وضد كل نموذج و(تفصيلة) تتكرر بالعرض. لن يُعطوننى "حقيبة مليئة بالمغنيين ذى الصوت التينورى". لماذا نتحدث عن العادة العالمية اليوم .. عادة استدعاء المغنيين والمغنيات من هنا ومن هناك، وليس هناك من تقدّم أو تطورّ فى فن الأوبرا؟ أوليس لأصحاب ومُنفذى هذه العادات دور يُنبئ عن التقدم أو التطور؟ فإذا ما فعل مخرج أوبرالى ما يفعلونه الآن، فإنه سوف يُشبه فارس القرون الوسطى الذى يتريض على حصانه مسافر/ من مكان إلى مكان، ليبحث عن الحظ، لكنه لا يعرف هل سيسقط من على ظهر الحصان؟ أم سيبقى على الظهر طويلا ؟قد يُرضى مثل هذا الموقف بعض رجال الأوبرا . لكنى لا أعتقد بأنه يمكن التقدم إلى الأمام بهذه الطريقة . يمكن استعارة أعمال الحواة ,كما أنه بالإمكان عمل شئ ما ، لكن الثابت أن الأوبرا تقف مكانها فى وضع (محلك سر) مثل المسرح الدرامى ، و تقريبا مثل الفيلم . فإذا ما كان المخرج الأوبرالى هو (الحداد) الذى يصهر ويقُوّم الحديد الفنى ، فإن ذلك يقتضى مكان حدادة لعمله يصهر فيه المواد الفنية ويشكلها تشكيلا ، أما وضعه على

حصان غير معروف الهوية - و قد يسقط من على ظهره وقد لا يسقط- فليس هذا من العقل فى شئ. إننا فى حاجة إلى الاستمرارية، حتى ولو كانت هذه الاستمرارية تكلف وقتاً طويلاً وجهدا أكبر. فإذا ما أراد الإنسان الوصول إلى شئ أو إلى هدف معين، فإن عليه أن يعرف تماما ماذا يريد ؟ و بمن يريد أن يصل إلى الهدف ؟ إننا فى حاجة إلى زملاء أوبراليين يعرفون طرق التفكير معنا، وطرق العمل الفنى أيضا . إن على المخرجين أن يُحمسوا المعركة وينقلونها من ساحة إلى ساحة الطريق الواسعة، لكن ذلك ليس بالمتاح لأنهم عادة ما يبقون فى وسط الطريق.

س: ما رأيكم فى الأعمال الجديدة ؟ وهل تولد اليوم أوبرات تستطيع أن تضمن بقاءها ووجودها طويلا داخل الريبرتوار ؟ وهل لهذه الأعمال الجيدة جماهير جديدة أيضا ؟ ثم كيف ترى أنت مستقبل الأوبرا ؟

ج: عبثا أحاول أن أكون مُنجما أو مُتنبئا بالمستقبل القريب . إننا نأمل فقط . نأمل أن تكون لأوبرات اليوم مضامين درامية حتى يبقى للأجيال القادمة شئ يتذكرون به الماضى . فى فنلندا نحن نعيش عصر النهضة الأوبرالية منذ عشر سنوات . خرجتْ أوبرات كثيرة، وكل واحدة منها حصلت على نجاح ملموس. بعد فترة سوف نراجع أنفسنا لنكتشف نتائج العشر سنوات بفحص ما قدمناه من أوبرات. وحتى نخطط للأوبرات التى ستولد من جديد . ولن تفيد فى هذه الحالة إلا الأوبرات الناجحة لإفساح المجال لأوبرات قد تُعين على شئ جديد . نحن لا نخاف فى فنلندا، فالأوبرا فى مستوى رفيع هنا. وقد انخفضت جماهير السينما والتليفزيون إلى حد كبير. فالجماهير تبحث عن الإحساس فى المسرح،

وهو ما يجدونه فى الموسيقى ويا حبذا لو استطاعت الأوبرا إغراء جيل الشباب واستقطابهم ناحيتها. فأجيال الروك Rock، وهذا الإحساس العالمى المعاصر يتحقق أيضا فى عروض كونسرتات الروك. وهو ما يُثبت وجود علاقة حسّية بين الأوبرا وموسيقى وعروض الروك. وهاهو طريق وقناة جديدة لجذب هؤلاء الشباب إلى عروض الأوبرا وإلى المسارح الموسيقية. لعل ذلك يُولّد أوبرات جيدة من نوع شبابىّ.

س: هل لكم إعجاب خاص بنوع معين من الأوبرا أو الشعر؟

ج: إذا كان هناك مضمون درامى يحمله الإنسان، فإن هذا المضمون يمكن حَمْله ونقله إلى المسرح والسينما والأوبرا. والذى يجعلنى بعيدا عن التوريط هو تسأول وانتظار مؤدب. إذ كيف يمكن للمرء أن يعرف أو يُقرر ماذا يعمل؟ وأين؟ ومتى؟ إن الحدس والبديهة عندى هما اللذان يساعدان على الاختيار والانتقاء، ومع ذلك فإن هذا يبدو أمراً صعباً. هى لعبة ألعبها مع النفس، وتقضى قواعد اللعبة أن أكون إنساناً من الطراز الأول.



فولفجنج فاجنر Wolfgang Wagner

مهرجان بلا تبجيل

-السؤال من المؤلف.

هو فاجنر. يُعتبر مهرجان بيرويت فى ألمانيا Bayreuth قلعة من قلاع فن التمثيل الأوبرالى الحديث. قرأتُ منذ عدة سنوات قليلة أن "أحدا من المخرجين الأوبراليين لم يخطُ فى طريق التجريب كما خطا أحفاد فاجنر الكبير ومع أن كلاً منهم يتمسك - وبقدر مُعين - بتقاليد الأوبرا فى المحافظة".

هل لا تزال هذه المعلومة سارية مُحققة حتى اليوم؟ وما هو الفرق بين التقليد والتجديد فى مسرح بيرويت؟ وهل بالإمكان إطلاق تسمية (التجريب) على ما يجرى الآن هنا من أعمال؟

-الجواب من فولفجنج فاجنر .

(مخرج أوبرالى - مسرح بيرويت، ألمانيا).

إننى أُسمى العمل الذى نقوم به هنا بـ(المعمل الأوبرالى). وهو ما يعنى أن نُقدّم أشكالاً جديدة وعروضاً جديدة أيضا. من الطبيعى أن نُعطى إطاراً تقليدياً لبعض الأعمال، لكن لابد أن نعرف مُسبقا معنى التقليد، ونعرف كذلك ما هو غير التقليدى؟ عندما بنى ريتشارد فاجنر فى عام ١٨٧٦م بيت المهرجانات Festspielhaus لم تسمح له الظروف آنذاك بتحقيق أفكاره البصرية والمنظرية. لذلك أقترح عليك أن نحصر حوارنا فى التقليديات، فالمسرح الأوروبى يُصنّف

المسرح الموسيقى داخل هذه التقليديات، والغريب أنه لم يجد صفة أخرى يصف بها المسرح غير هذه الصفة، كما لو كان المسرح الموسيقى قديمًا قِدم النوع اليابانى القديم مثل الكابوكى والنو، وهما نوعان يُعبّران عن أشياء بواسطة عدة حركات وعدة إيماءات مُعينة. نُطلق على هذا النوع اليابانى عندنا الباليه الكلاسيكى لقربه منه. وبصرف النظر عن ذلك، فإن أعمال ريتشارد فاجنر تستطيع فى كل عصر أن تقود الجماهير إلى أفكار جديدة. فكل عمل من أعماله وكل إخراج لواحدة من موسيقاه يُضيف تحدّيات ومقارنات ومواجهات جديدة.

س: ما هو الشئ الذى يمكن الحفاظ عليه فى الدراما الموسيقية عند فاجنر مهما كانت الظروف والأحوال؟ وما هو الشئ الذى يمكن التغيير فيه؟

ج: ما يمكن الحفاظ عليه هو البارتيتورا بلا شك .. الحوار والصور الصوتية الموسيقية. رغم أن ذلك قد تغير إلى حد ما سواء لاحظنا ذلك أم لم نلاحظ. بعد ذلك يجب الحفاظ على المحتَوى، والذى نضع فى الاعتبار محاولة التعبير عنه فى شكل يتوافق مع الإنسان المعاصر. لقد تغيرت كثيرا طرق إبراز الصورة البصرية. والحقيقة هى أن مغنيين ومغنيات يستجدّون على الأوبرا، ومن الطبيعى ألا يُؤدى واحد منهم ليحافظ على الحقيقة القديمة المتوارثة، لكنه يُظهر عمله بتفسير مختلف تماما. لنقترب من وظيفة قائد الأوركسترا. فوجهة نظر (فورت فانجلر Furt Wángler) ورؤيته تختلفان عن وجهة نظر بوليه Boulez. وهنا يجب أن أُضيف أن الموسيقية والمضمون الدرامى كل منهما هام ومطلوب اعتماده.

س: فى هذه الجزئية ألاحظ فروقاً فى التمبو عند قُواد الأوركسترا. فأوبرا (بارسيفال) لتوسكانينى Toscanini تجرى فى خمس ساعات وخمس دقائق.

بينما يقود نفس الأوبرا قائد الأوركسترا كليمنز كراوس Krauss Clemens فى ثلاث ساعات وست وخمسين دقيقة. هل بالإمكان تخيلّ مثل هذا الفرق الزمنى الكبير؟

ج: هذه الفروق الزمنية واقع حقيقى وبالإمكان تخيلها إذا لم تُخنى الذاكرة، كنت وقتها ولدا فى الثانية عشرة من العمر وقد أفردت بارسيفال توسكانينى مساحات زمنية واسعة لمشاهد الغموض والمشاهد الدينية والكنسية. وبذلك ظهرت مشاهد فُرسان جرال Gral فى إطارالتركيز الفضفاض. أما كليمنز كراوس فقد التقط نفس الخيط بأسلوب مختلف آخر. لكن الصورة هنا وهناك مقبولة على العموم. ولافين Levine يستعمل هو الآخر تمبو من النوع الواسع العريض إذاً ما قارناه بـ (كنبّرت بوش Knappert Busch) الذى أُشيع عنه عالميا بأن التمبو عنده بطئ. فإذا ما قارناه هو الآخر بتوسكانينى فإن التمبو عنده يكون سريعا. من المعروف عن ريتشارد فاجنر أنه قاد الأوركسترا فى سرعة، وتكاد قيادته لأوبرا بارسيفال وتمبوها يتعادل مع نفس سرعة التمبو عند بوليه. أما الفرق الحادث فسببه أنه فى إحدى الرؤى البطيئة يُعبّر بالتمبو العريض عن الأحداث الدينية. وفى رؤية أخرى فى المشاهد الطقسية Ritual والتى تتكرر كل يوم فى الحياة الطبيعية، فإنه يلجأ إلى التعبير عنها بالسرعة المستقيمة. وأحيانا ما تُمثل دور (جورنمانز Gurnemanz) مغنية ليس لديها من الهواء وسعة قفص الصدر ما يساعدها على ملء مساحة حوار بالغناء البطئ، أو على تصوير دورها التمثيلى بواسطة الغناء، وهو أمر يختلف كثيراً عن شخصية جورنمانز القاصرة المعين الهوائى، والعاجزة عن بناء المنحنيات الغنائية، لكن إيماءاتها جيدة وتقنياتها

سريعة التلاحق بما يسرع من التمبو فى هذه الحالة ويقدم اكتمالا فنيا للمشهد رغم ذلك .

س: ماذا نفهم من تعبير (أسلوب بيرويت) ؟ إذا كانت هناك تسمية بهذا المعنى أصلا؟

ج: فيما يختص بالأسلوب، فقد أحرقنا كل أصابعنا؛ أخى الكبير وأنا للمحافظة عليه . أراد كوزيما Cosima مرة أن يؤسس مدرسة يطلق عليها (مدرسة إعداد الأسلوب) . وعملت المدرسة فعلا فى مهمتها لفترة قصيرة . والحقيقة أن الخطر الداهم يخفى فى حقيقته أن الأشياء المعاصرة تسير إلى الجمود . طبيعى أننا نحاول التوجيه إلى استخراج مثل هذا الأسلوب، لكنك إذا شاهدت عدة عروض، فلابد أنك لاحظت أن هناك بصمات كثيرة من كل لون على خشبة المسرح . بما يعنى غياب (الوحدة) فى الأسلوب . إننى أعتبر بقاء هذه الأشياء المختلفة من الأساليب أمرا ضروريا، لأن الوحدة فى الإخراج أو الشكل الإخراجى الواحد لا يصلح إلا لنموذج أو معيار أو قاعدة سلوك واحدة Norm. أما أسلوبنا ذاته فإنه يعنى تحديدا الوجوه المتعددة للأسلوب والمضمون الدرامى.

س: لوحظ أن عروض مهرجان بيرويت - و بخاصة عروض الافتتاحيات الأولى - تثير جدلا ومشكلات عديدة من وجهة نظر الإخراج الأوبرالى . هل مثل هذه العروض التى أعنيها، تحقق نجاحا جماهيرياً فى السنة التالية للمهرجان؟

ج: السبب فى ذلك هو أن جزءًا كبيراً من الجماهير يكون من النقاد العالميين. يأتون إلى المهرجان بعد طول انتظار، ثم يتسرعون بدلا من أن يتركوا للعروض

نفسها أن تقوم بمهمة التأثير الفنى عليهم، أو بدلا من أن ينتظروا أو يفكروا بعد العرض، أو حتى يسألوا أنفسهم .. ماذا يريد العرض ؟ ما هى مضموناته ومحتوياته الدرامية ؟ هل ستكتب له شرعية العيش والحياة ؟ المهم، هم ينتظرون شيئا، والذى يحدث فى العرض شئ آخر . ساعتها تكثر الهمهمات والتمتمات، وبعدها تنفجر المشكلات .يحدث مثل ذلك كثيرا فى عالم المسرح، فى المسارح وفى العروض الحية . أنا لا أريد أن أتكلم على شئ أو أناقش حق المعارضين فى المعارضة . لكننى أقول.. أليس من الحكمة الانتظار قليلا لتقرير النقد بعد رحلة التفكير ؟

س: شاهدت أوبرا (تانهاوزر Tannhäuser)[٩٩] بإخراجكم. وأعتقد أنكم أقمتم معادلة بين المسرح الجميل والأوراتوريو. قد أكون على خطأ فى تصورى . أرجو أن تشرح ذلك .. ماذا كانت الفكرة الرئيسة فى الإخراج؟

ج: لا أتفق معك كثيرا فيما ذكرته عن تانهاوزر . أولا، ماذا تعنى بالمسرح الجميل ؟ فتعبير الجمال يتغير بكثرة، بما يصعب معه تحديد المصطلح، كما أن الأشكال التعبيرية الكثيرة عن الجمال لا يمكن حصرها داخل الفكرة المثالية الواحدة . منذ خمسين عاما، كان بالإمكان تصور مثالية الجمال الإغريقى إذا ما تعرفنا وتسوحنا فى روح أفلاطون، لكن اليوم، فإننا لا نتعرف على فتحة أو فوهة أو ثقب أو توجيه لاتجاه ناحية الشرق Orientation : فإذا ما عثر الإنسان على شئ جميل، اعتبره الإنسان الآخر شيئا بشعا، فالذاتية فى استمرارية الآراء والنظرات لها الحق كل الحق فيما تقرر.

والآن أتطرق رأساً إلى سؤالك. لقد بدأت فى إخراج أوبرا تانهاوزر من وجهة نظر بعيدة عما ظننت . كان علىّ أن أحل معضلة التغييرات التى تمتد طولا فى العرض بين الفصلين الأول والثالث . و يمتد التغيير من مشهد جبل فينوس إلى وادٍ رائع الخضرة والاخضرار، وسط ميدان مكانى داخلى، وفى هذا المكان تتبدل قيم الجمال الإغريقى الكلاسيكيةِ بكل عالمها ومحتوياتها، المتصفة بالنشاط الجنسى بصورة طبيعية نظيفة، يتوق تانهاوزر إليها ويشتهيها . ويدور مشهد مماثل فى الفصل الثالث رغم اختلافه فى المضمون وفى طرق التغيير . فالاختفاء الذى يحدث له مستوى آخر، ولذلك فلابد من التقرير. هل نعالج الموضوع باعتباره شكلا واقعيا؟ أم نفترض أن كل ما يحدث من أحداث تجرى فى خيال تانهاوزر وأثناء موجة جنونه وخبله؟ تصل خشبة المسرح - كنقطة من ميدان الخيال والفانتازيا - إلى أن تكون ميدانا صغيرا وضيقا أمام التأثيرات السريالية التى تظهر فى الأوبرا بين الحين والحين ؟. إذن، يبدو الموقف وكأن كل شئ فيه ليس واقعيا. لكن إذا رغبنا نحن فى ذلك وقررناه ,فإن كل شئ سوف يبدو واقعيا. و المشهدان اللذان ذكرناهما فى تانهاوزر مشهدان هامشيان Marginal ويقعان على حافة الوعى بما يتيح الفرصة لإبداع شكل خاص لهذه الدراما الموسيقية. نحن نتقابل مع فاجنر فى أعماله المتأخرة بشبيه لهذه المواقف وخاصة فى أوبرا بارسيفال . كما أن الفصل الثانى من أوبرته (سيجفريد) والذى يبدو أنه واقعى، إلا أنه يحمل عناصر تفسيرية موسيقية تثير الشك فى أن الواقع هو أن شخصية (سيجفريد) تنتمى إلى عالم آخر غير العالم الواقعى كما عند شخصية (فافنر Fafner). إذ كلما تقدم المرء فى السن كلما فهم مثل هذه الأمور فهما دقيقا. وفى مثل هذه الأحوال تعودت أن أقول : حسن، هى مشكلة حقيقية . إذ

كيف أستطيع أن أحل هذا الانتقال وهذا التغيير ؟ أستطيع أن أصل إلى حل بصرى Optic بالإضاءة أو باستعمال ديكورات السينما وما شابهها . لقد اخترت هذين العنصرين فى حلّى لمشكلة التغيير، ليس تغيير الصورة من أجل التعبير، ولكن لأن هذين العنصرين يتناسبان مع وجهة نظر الدراما تورجيا، ومع الشكل المختار.

وفى مواجهة هذا الحل، يقف الفصل الثانى بكل ما فيه من جمود وبكل ما يحمله من علاقات اجتماعية مؤدبة ورقيقة رغم ما فيها من محظورات مُحرمة ورجس ونجس بما لا يمكن الحديث عنه علانية .. نظام قُضى عليه بعد انهياره. و لقد أردت إبراز ذلك بالطرق البصرية. يعرضون كثيراً من الأوراتوريو فى أيامنا هذه، والعارضون يجتهدون فى إبراز المحتوى الأوراتورى بإشعاع العناصر المنظرية وبمساعدة منها لتجسيد التعبير . فإذا سأل ممثل .. لماذا أمثل أو أُبرز مشهدا حيا أو من الحياة مادام أنه قريب من شكل الأوراتوريو (الدينى البحت - المترجم)؟ فإن ذلك فى لبه هو التناقض الظاهرى بعينه Paradox .

و فى رأيى أن العرض لم يأخذ شكل الأوراتوريو، لأننى حاولت فى البداية إبراز مشهد جبل فينوس بطريقة العبادة الشهوانية Cult، وعن طريق الحركة الصرفة. وبعد ذلك يتبع مشهد (تانهاوزر - فينوس) وهو مشهد لا يتمتع بالكثير من الإثارة فى إخراجه. وبعد التغيير يظهر حُجاج الأماكن المقدسة، لا يقفون هنا وهناك دون سبب معقول كما فى نظام الأوراتوريو، ولكن فى حركة. ثم نصل باللحن السباعى Septet (وهو لحن مُعد لسبع آلات أو مغنيين. وأحيانا ما يؤدى

الموسيقيون العازفون لحناً سُباعيا - المترجم) إلى نقطة الهدوء والراحة. وهنا يمكن زيادة عامل الحركة الى السرعة المتزنة. لكن كل ذلك ليس أوراتوريو. فكل شخصيات الأوراتوريو تكون ظاهرة ومرة واحدة على خشبة المسرح. والمغنيون فى أغلب الأحوال يقفون من مقاعدهم عندما يتبادلون الغناء فى الأجزاء الغنائية. أنا شخصيا لم أشاهد أوراتوريواً واحداً فى حياتى يأتى فيه المغنى على المسرح عندما يحين دور أغنيته.

أما الفصل الثانى، فهو يتمتع بحركة دائبة، لكن هذه الحركة أحيانا ما تجمُد وتُشل بين زحام الكورال. كثيرا ما يقولون: لا نستطيع الصفح عن تانهاوزر. والشخصية الوحيدة التى تستطيع بسلطاتها أن تقول شيئا هى شخصية (الماركيز)، والتى لا تتصرف كثيراً لتترك ابنة العم لتسير إلى التدمير. ومن وجهة نظرى فإن ما يحدث ما هو إلا شئ عقيم وجدب وغير مثمر Sterile. وقد حاولتُ بالإضاءة إظهار الكورال الكبير وسط لون يوحى بتكبير وتضخيم الجرامات السيكولوجية فى شخصية تانهاوزر تعبيراً عن البيئة التى يتعايش معها، وفى النهاية يقفون هناك كالجلادين الذين سببّوا الموت لهذين الإنسانيْن الرقيقين. وهنا يتبع مشهد آخر (فى الأوراتوريو لا يوجد تغيير بصرى لا للكورال ولا للمغنيين). هذا المشهد حيث يقف الإنسانان بعد أن توقّف الزمن لديهما، بينما القلب يستمع، ولا صوت إلا للوحشية وأكل لحوم البشر. إن كل الهمّ هنا هو قتل الإنسانية، لكن قبل أن يقتل الإنسان إنساناً آخر، فإنه ينظر حواليه، لعل أحداً غيره يقوم بهذه المهمة. وفى هذا الموقف بالذات، فإن كل واحد يعرف تماماً أن تانهاوزر لن يعود أبداً لا يجب قتله، بل إرساله إلى البابا. هناك مثل قديم يقول: اُقتل بيد آخر حتى تبقى أيدينا نظيفة.

أمـا الفصل الثالث، فإن مشهد إليزابيث لا يزيد عن كونه صلاة تعبّد تشبه التمثال الصامت إلى حد بعيد. حاولتُ التعبير عن مشهد (إليزابيث - فولفورام) بقليل من الحركة إذ تكفى حركة فى لحظة.. لحظة تتلاقى فيها عيناهما لتحل محل كل حركة يمكن أن تأتى بعد ذلك. والأغنية التى تُغنى لنجمة الفجر الشرقية هى أيضا من النوع التمثالى الصامت الجامد. ويتبع بعد ذلك مشهد الحكاية الرومانية الكبيرة، وتحكى الموسيقى المختارة هنا لهذا المشهد قصة رجل مُدمَّر، وهى لا تزيد عن موسيقى رقيقة تُعبّر عن السرقة ذاتها، وفى قدر قليل موزون. نعود إلى الحركة مرة أخرى عندما يستيقظ تانهاوزر من الغيبوبة العميقة Coma. وهنا استعملتُ تقنيات الفيلم مرة أخرى، بينما كان حوله فولفورام يحاول أن ينتزعه من هذا الإسار الشياطينى. قد يكون بالنهاية قدر محدود من السكون والجمود الفاقديْن للحركة والحياة Static لكن ذلك كان مقصودا لإتاحة الفرصة لى لإبراز عصا الراعى المخضّرة الخاصة بالبابا فهى إحدى أجمل أساطير القرون الوسطى. هناك أيضا بعض الأشعار التى يُعبّر بها الشعب عن ثورته على العقيدة المتحجّرة، ولا مناص من إبراز هذه الأسطورة وهو ما معناه استدعاء موضوع من القديم وبعثه حيا على المسرح من جديد فى طبيعية يومية، ويكون التركيز هنا على الطبيعة الحية وليس على العقيدة. لقد أظهرتُ جسد إليزابيث مُسجىً (الجثة) بما لا يحدث فى عروض أخرى لأوبرا (تانهاوزر). إذن هناك جسدان ميتان، وعصا الراعى الباباوية. يُحضرها شاب حاج فى بساطة ودون أن يرفع العصا فى مبالغة. ويكفى ذلك رمزا لكل الموضوع الدرامى. ثم .. إكليل من الورود، وتحية الوداع. حياة وانتهاء حياة. هنا أعود إلى ما كُنا قد بدأناه فى حوارنا. إن الأحكام المُسبّقة عادة ما تأتى سريعة الوقع، فالناس تنتظر الكثير

من الإنسان، لذلك حاولت عمل شئ آخر. ركزّت فى الموسيقى على أن أعود بها إلى المُحركات والمثيرات الإنسانية، حتى لا ينشغل المشاهد بالمتضادات الموضوعية فى الدراما فقط، ولكن ليرى أيضا أهميات اللحظات فى الأشياء المعروضة عليه. فإذا ما قلتَ لى إن العرض يُشبه جو عروض الأوراتوريو، أجبتك: إن أوراتوريوهات باخ كانت تهز الجماهير هزاً. وبهذا أكون قد وصلت إلى شئ كثير فى العرض الأوبرالى. غير أننا لسنا تياتراليين بالمعنى السلبى للكلمة. فإذا كان هناك شئ تياترالى، فإن ذلك لا يتوقف على الاستعمال المسرحى لوسائل التعبير التياترالية. فقد تجئ التياترالية سلبية أحياناً إذا ما ظهرت بطريقة مبالغ فيها. وهو الذى حاولت الابتعاد عنه فى العرض، حتى أشرح ملاحظاتكم التى أشرتم إليها، ولا أقول نقدكم.

س: اسمح لى أن أسأل عن رباعية أوبرا (خاتم نيبالونج - Nibelung Gyuruje)[١٠٠] هى أكثر أعمال فاجنر سياسية، وقد دلّ على ذلك إخراج تشيرو. وقد أخرجها حديثا الإنجليزى بيتر هول Peter Hall . ما هو مضمون إخراج هول لهذه الرباعية؟

ج: هناك تصّوران للإخراج يُمثّلان طرفى نقيض عند كل من إخراج تشيرو وهول. إن عرض (الحلقة Ring) لتشيرو قد أضاف الكثير إلىّ. لقد أُعدّ العرض بطريقة الفن التلصيقى (فن صُنع الملصقات Collage) ابتداءً من العصر الإغريقى القديم وحتى عشرينيات القرن، مُضمّنا العمل مضامن درامية، وصورا بصرية وأزياء تحقيقية. وقدّم عملا يعرفه كل أوروبى بحكم التاريخ الأوروبى. وهو بكل هذه العناصر التى ضمّنها العرض قد خلق أسطورة خاصة صورة

بصرية للكون والجنس البشرى، تتضمن كلا من ميثولوجيا الإغريق والألمان معاً. وقد فسّر ذلك عمل فاجنر على أنه لم يتوقف عند استعمال عالم الأساطير والخرافات الألمانية (الجرمانية German) فقط، لكنه ضمّن العمل كل خطوات وتطورات الكون والجنس البشرى الأوروبى. استطاع تشيرو بوسائله الفنية أن يعكس فى إخراجه هذه الصورة الفاجنرية التى سرعان ما أحس بها الجمهور وفهمها. وحقق العرض بهذا المفهوم الدرامى نجاحاً ساحقاً. لقد استغرق تضمين العرض هذه الأسس الدرامية الفاجنرية خمس سنوات كاملة حتى وصل إلى القمة. وعندما يصل شئ إلى قمته، فيجب الإحساس بالكفاية آنذاك. أو كما نقول فى العادة علينا تَرْك الطعام عند الإحساس بلذته ونكهته.

أما فيما يختص بعرض (الحلقة Ring)، فهو يبدأ من عند سولتى Solti الذى قاد عندنا الأوركسترا عدة مرات. لقد أراد أن يُقيم عرضا رومانتيكياً، لذلك فقد أضاف - ومن البداية - عدة علامات لم يكن ليُسمح بها أبداً فى أمثال هذه الأوبرات. لأن تحديد أمارات أو علامات معينة، وعلى غرار ما فعل من البدايات الأولى تحديداً، من شأنه أن يُعيق تطور واستمرارية العمل الفنى المتسلسل المتتالى. إذن سار العمل فى طريق بعيد آخر عن الطريق المألوف، بل فى اتجاه مضاد للغاية. وأنا بصفتى واحدا من المسئولين عن المهرجانات الموسيقية السنوية أقول، إنه إذا ما قررنا عملا للصعود على خشبة المسرح فى المهرجان، فإن ذلك يستدعينا للتفكير مرات ومرات فى مضمون العمل وقيمته وتاريخه وتوقعّات النجاح، حتى نسير إلى الأمام وفى طريق التطور والمستقبل. كانت مشكلة العرض هى حلّ العقبات التقنية عن طريق تفتيت تغيير المنظرية

التى تصوّرها فاجنر عن المناظر، والتى كانت تصوّراً تجريدياً مفتوحاً. هذا الخطأ نحاول للسنة الثالثة الآن الخروج منه وتلافيه، حتى نجمع ونُوفقّ العناصر الأسلوبية العديدة والمختلفة إلى جانب بعضها البعض فى توافق وانسجام، وحتى عند تشيرو فقد وردت عناصر أسلوبية كثيرة، لكنها كانت تعمل وفق دراماتورجية متحدة واحدة، أما هنا فهى تعمل وفق جمالية بصرية لا غير. بدا فى جلسات التدريب أنه من الصعب تحقيق كل ما تصّوره بيتر هول ومهندس المناظر سولتى. وعلى كُل فأنا سعيد أننا نتحدث عن أوبرا (الحلقة) لأن ذلك الحوار قد بدأ فى العام الماضى. وكان قد بدأ منذ ثلاث سنوات مضت. وكل ذلك يستهدف استيضاح المضامين الدرامية للأوبرا إذ من غير المعقول أن نتحدث عن المفهوم الدرامى دون استعمال الفكر والعقل. ولقد كانت وجهة نظر سولتى، هى أنه إذا ما غنّى المغنى فى إجادة، فإن الإخراج يكون فى خطّه السليم، وهو رأى لا يمكن الوثوق به. إذ أحيانا يمكن قبوله واعتماده وأحيانا لا. وقد ظهر العرض بالصورة التى ظهر عليها من طباق وتناقض Antithesis ليتوافق فقط مع وجهة نظر الإخراج عند تشيرو، فغير مسموح على الإطلاق فى خشبة المسرح أن نفعل شيئا ونتصرف على نقيض منه. فعلى المغنيين أن يؤدوا أدوارهم وأعمالهم ومقاطعهم الموسيقية والغنائية بنضارة وحماس، تتوافقان مع الموقف الدرامى الذى نسعى ويسعون هم أيضا إلى الاتجاه نحوه لتجسيده بُغية إفراز (الجو) العام لكل مشهد غنائى، وحتى يتناسق هذا الجو ويتعادل مع مضامين درامية أخرى فى الأوبرا، رغم تفسيرها بطريقة أو بأكثر. المهم أننا استطعنا الوصول إلى نقطة القمة فى أوبرا الحلقة، والتى تعرفها الجماهير حق المعرفة بعلامات وأمارات مثل الحلقة الرومانتيكية، وحلقة تشيرو المتضادة Anti - Chereau .

س: قرأت مقولة عن مهرجانات بيرويت، أنها لا تعتمد على النجوم، لكنها تصنع النجوم. إذا كان ذلك صحيحا، فكيف يمكن لنا فهم المقولة السائدة؟

ج: ما تظنه صحيح إلى حد كبير. فقد برز فنانون مغنيون فى المهرجان على مدى عدة سنوات استطاعوا بعدها أن يتبوءوا مكانهم عالميا. فالعروض تضمن نجاحا ساحقا، وللنجوم أيضا. إننا نحاول فى أعمالنا هذه أن نهتم بتقعيد الأساس الفنى الذى يُكوّن ويصمم شخصية المغنى نفسه. إن نظام النجم يعنى أن هناك فى إيطاليا دور مُعين يريدون تأديته بواسطة مغنى مشهور معين، ونحن نريد أن نُحّول المغنى الذى يؤدى هذا الدور إلى نجم من خلال الدور. إن تعبير النجومية تحتكره عادة وسائل الاتصال الحديثة كالصحافة والراديو والتليفزيون. فى التليفزيون لا نرى إلا عدة أسماء من المغنيات، حتى لنكاد نُحس بأنه ليس هناك سوى هذا العدد منهن، اللاتى تستطعن تمثيل وغناء نفس الدور. ليس عندنا فى بيرويت مثل هذا النظام، ولا نعمل به على الإطلاق، إذا ما مثّل أحد المغنيين عندنا دور سيجفريد، فإن تخطّى الفنان لمراحل الدور وانتصاره على صعوبات الأداء التمثيلى والغنائى فيه، يرفعان بالتأكيد من مستواه الفنى والأدائى. يتتبع أسلوب فاجنر الإعلاء من الفنانين الأوبراليين، لكن ليس على طريقة النجومية المعروفة حاليا والتى يتقابل فيها النجوم كل عام مهرجانى ليعرضوا (بوزات) وشكليات فى نظام تائه.

س: ألا تُفكرون فى توسيع رُقعة الريبرتوار؟ أقصد الأعمال المبكّرة لفاجنر. أو مثل أوبرا الناى الساحر أو أوبرا فيدليو؟ لقد فكر فاجنر مرة فى الاستفادة من شعبية الأوبرات الألمانية فى عروض مهرجان بيرويت.

ج: إن تقليد مهرجان بيرويت هو من صنع روح فاجنر. وتكفى أوبرات مثل الهولندى، الجنّيات، الحب المحظور، رينزى Rienzi. فى اعتقادى أن ذلك شئ جيد. إن علينا تقديم نموذج لأوبرات معينة من النوع الذى لا يتحمل سخونة العمل الفنى، لكن ذلك يقتضى منا أن نُعدّ أنفسنا لهذه المهمة بنظام عمل خاص وقُوىً لا تلين، وواجبات مقدسة نفنى فيها حتى نصل إلى بعث التفكير فى الإنسان المشاهد . ليس من أهدافنا الترفيه فى فن الأوبرا، لكنه بعثُ تركيز الفكر على نقطة معينة فى قوة وكثافة. إن الأعمال المبكرة لريتشارد فاجنر كما أشرت إلى ذلك قبلاً تنتمى إلى عالم الترفيه. ولو لم تكن المهرجانات الموسيقية فى حالة انتشار كما هى هذه الأيام لأصبح من الواجب اتساع الريبرتوار وتوسيع رقعته. لكن يجب علينا أيضا أن نترك للآخرين من مبدعين شعراء وموسيقيين فرصة العمل. إن الأعمال العشرة التى يقدمها هذا المهرجان من أعمال لفاجنر تحتاج منا إلى إعداد رهيب، حتى ليصعب معه حقا التفكير فى مسّ أعمال جديدة أو مبكرة له إلا إذا أخذنا بنظام جديد يعرض موزارت لسنتين متتاليتين أخرتين... و هكذا دواليك. لكن طبيعة المعمار فى مسرح بيرويت والتصميم الفنى فيه له طبيعة خاصة . فهو المسرح الوحيد الذى يصلح للمبدعين فى الدرامات الموسيقية لفاجنر أكثر من أى مسرح آخر . و حتى فى أعمال مبدعين آخرين، فقد أخذ المعمار المسرحى مراعاة أحداث الدرامات الموسيقية الفاجنرية، فإذا ما صعدتْ مثلا أوبرا الناى الساحر أو أية قطعة فنية أخرى ,فإن الفنيات المعمارية لا تأخذ فى اعتبارها ارتفاع خشبة مسرح موزارت الملائمة لأعماله وموسيقاه، وهو جدير بذلك بالطبع ,كما كان فاجنر جدير بمسرح بيرويت. فإذا لم تكن خشبة مسرح بيرويت مناسبة للأعمال الموسيقية الأوبرالية، فلماذا ندخل فى المحظور؟

س: فيما يختص بالمعمار .. مرت الآن مائة عام على تشييد مسرح بيرويت، كما أن فاجنر نفسه كان يقصد من إقامته أن يكون مسرحا مؤقتا يتطور مع الأجيال القادمة لتبنى مسرحا آخر أكثر إمكانية وأعظم بناء . إذن، ما هو السر فى بقاء المسرح على حالته الراهنة والأصلية كذلك؟ هل من أجل الصوتيات الجيدة فى معماره؟ أم هى روح المحافظة على التقاليد ؟ أم أن هناك أسبابا أخرى يا ترى؟

ج: جاء تصميم كل من خشبة المسرح وصالة الجمهور على هوى فاجنر وكما أراد . أما عن قصده فى إقامة المسرح مؤقتا ,فهذه هى الصورة الخارجية.. بمعنى أنه أراد تخليص الشكل الخارجى للمسرح من إطاره الخشبى الذى يُسوّره، كما أراد إضافة تذكارية ضخمة Monumental وبارزة تُشع منها الصورة البصرية Optic. وقد وُفّق فى تحقيق بعض أجزاء المعمار، وبقيت كما هى حتى اليوم. مثل الواجهة الأمامية لخشبة المسرح، والأبراج الأربعة، والواجهات الجانبية. أما السياج الخشبى فقد كان مُعلقاً. عندما وقفنا فى الأزمة فى الماضى، فكرنا فى إنشاء مسرح جديد أو ترميم القديم بما ينُم عن الروح الفاجنرية وليكون معماراً مُتمماً لكل أفكار وفلسفة فاجنر، وعلامة من علامات الآثار الكبيرة، ولكن فى محافظة على الإطار الخشبى فى الواجهة مثله كأى مسرح عالمى آخر. وقد اقتنعنا بأن الشكل الخارجى للمسرح عادة ما يُنبئ عن العروض ذاتها. وبهذا يصبح كل عرض من العروض ذى شكل مؤقت.

س: من الذين يُكوّنون جمهور مسرح بيرويت؟ هل هم من مُحِبى فاجنر، وهم قليلون نسبيا؟ أتطرق إلى سؤالى هذا لأنه من الصعوبة بمكان الحصول على

تذكرة واحدة لمشاهدة عرض واحد. كما أن أسعار تذاكر الدخول باهظة الثمن جدا.

ج: أُجيب على سؤالك، بأن أسعار مهرجاننا إذا ما قارناها بأسعار المهرجانات العالمية الأخرى، فإنها تكون أرخص الأسعار. إن خاصية مسرحنا تبدو فى الحلقة ونظام المعمار الذى يتمتع به مسرح بيرويت، والتى صُممت لتناسب بيت المهرجانات Festspielhaus. ولهذا تحضر الجماهير إلى بيرويت لخصوصية مسرح بيرويت. سيكون من السهل علينا إذا ما سوّقنا تذاكر الدخول للرباعية (الأربعة عروض أوبرالية) فى كل ليلة أو أوبرا على حدة، بدلا من بيع التذكرة للأربعة عروض معاً لكن ماذا نفعل، وهذه هى إحدى الخصائص النوعية لمسرح بيرويت؟ وخاصة بعد أن استقرت هذه العادة فى عقول الجماهير. فالإقبال على أوبرات الحلقة، بارسيفال، والعرضان الأخيران. نحن نجد صعوبة فى تحقيق رغبات الجماهير. إن لك الحق فى السؤال عن طريقة جديدة للتسويق يمكن معها ابتداع نظام جديد يكون أعظم فعالية ومع ذلك فأنا أيضا أفكر برأسى ماذا نفعل؟ حتى نرضى كل الجماهير؟ إن ما يخص الفاجنرية هو ما يخص كل شخصية أخرى قدّمت الكثير فى مجال الإبداع والتأثير، وكل شخصية قامت الأحزاب من أجلها. إن باستطاعتى القول إن خمسة فى المائة على أكثر تقدير من أعداد الجماهير هى التى ترتبط بالفاجنرية. قد تعلو النسبة فى أماكن أخرى لأبطال ومبدعين آخرين. لكن منذ انتهاء الحرب العالمية الثانية وبعد استئنافنا العمل فى عام ١٩٥١م فى المهرجان، فإننا نفهم فاجنر بطريقة غير طريقة الفاجنريين.

س: هل تنظر إلى مسرح بيرويت كتجربة نموذج وقياس للفاجنرية؟ أم كمكان مسرحى تُعرض عليه أعمال فاجنر؟

ج: يصعب تحديد القياس والنموذج فى هذه الأيام. الحقيقة هى غياب القياسات والنماذج. سبق وتحدثت عن غياب القاعدة المعيارية المطلقة Absolute Norm. وبرغم هذه الحقيقة فإننى - وبلا تحيز - أقرر أن العمل هنا يُوجّه ويشير إلى كيفية التعامل مع الأعمال الصعبة جدا فى الحياة. ليس بالطرق السهلة، ولا بالحصول على الفوائد من أى نوع، ولكن بالدخول والنزول إلى أعمق الأعماق.

س: من وجهة نظرك، ما هو الهدف الأصيل الذى يسعى إليه بقاء هذا المهرجان؟

ج: إن أهم هدف فى نظرى، هو طريقة العمل التى عملنا بها هنا فى السنوات الأخيرة. وكذلك الشكل الذى اقتربنا به كثيراً إلى الجماهير. وهو ما معناه أننا نسير بخُطى أكيدة وثابتة فى مهرجان بيرويت. فبيرويت هى هذا المكان الذى يتجمع فيه ناس وجماهير بين مظاهر التأمل المُبجّل العميق والتفكير الودى الساخن. وهو ما يُميز هذا المكان الاحتفالى عن مهرجانات احتفالية أخرى، قريبة من الشكل السياحى. وضمن هذا الفهم، فإن آخرين يطلبون منا الكثير، الذى نحاول إعداد أنفسنا له أولا، كمحاولة لبدء التحقيق والتنفيذ.

إنه لمن المفيد جدا فى أيامنا هذه، أن تُقام مهرجانات لتُغطى الجوانب الترفيهية والرغبات السياحية بالفن المناسب لهذه المتطلبات، إلى جانب أماكن

ومهرجانات أخرى تعرض المبادئ الطائفية والروحية Sectarianism والأشكال الدينية Cult بدون احتفالات شكلية، لأن ذلك يعطى دفعة قوية لإثارة نشاطى لمثل هذه الواجبات.

هارى كبفر Harry Kupfer

الأوبرا: المواجهة والتحدى

-السؤال من المؤلف ..

من المعروف عنكم عالميا أنكم لا تحبون التعليق على أعمالكم الإخراجية. لستم من هواة الجوانب النظرية فى الفن. كما أنكم لا تدخلون فى كُتابات تفسيرية للعمل الفنى. وقد يعنى ذلك عدم إيمانكم بالمسرح الموسيقى، أو بالحركة القلمية والفكرية التى تتعرض وتناقش مستقبل الأوبرا. والتى أثراها بالآراء عديد من المشتغلين بفنون الأوبرا والموسيقى. هل معنى ذلك أنكم من المنتجين المبدعين العمليين فى الأوبرا؟ تُحمّلون أعمالكم وجهات نظر جمالية يعكسها العمل الفنى نفسه، بغير اللجوء إلى تحليل الفكر الفنى؟

-الجواب من .. هارى كبفر

(مخرج أوبرالى ألمانى).

تتحدد القضية فى نهاية سؤالك. ففى رأيى أن المسرح يجب أن يعرض مسرحاً. هناك نظريون ورجال نظريات يكتبون عن المسرح عما يشاهدونه وعما يسمعونه. وهذه هى مهنتهم فى الحياة. أما مهنتى أنا فهى أن أعمل مسرحا.

س: قعّد فلزنشتاين الكثير من القواعد النظرية والعملية التطبيقية فى المسرح الموسيقى الحديث. كنتم واحداً من أصدقاء فلزنشتاين وتعترفون بأنكم أحد تلاميذه. والسؤال لكم هو: هل أفكار فلزنشتاين وقواعده لا تزال سارية حتى اليوم بلا تغيير أو تعديل فى ميدان المسرح الموسيقى؟

ج: لا. كان فلزنشتاين هو الأول الذى اشتغل على نظام مُعقّد وصعب. وقد أثبتت العروض التى أخرجها - وبطريقة عملية - قوة هذا النظام. ولابد لنا أن نراعى أن ساعتها لم يكن العالم يحسب الأوبرا على أنها مسرح أيضاً. بل كان الاعتقاد السائد أنها كونسرت موسيقى بالأزياء. لكن فلزنشتاين استطاع إثبات أن الأوبرا هى نوع مسرحى خاص. إذن فهو قد بدأ من واقع عصره. أما فيما يتعلق بالرواد وتلامذتهم، فإن ذلك معروف فى صحائف التاريخ، بأن الأجيال المتأخرة عادة ما يحتفظون بأشياء هامة من أعمال الأساتذة الرواد تبقى فى أعمالهم. وهكذا تبقى علاقتى بفلزنشتاين ونظامه. لكننى أحمل الآن رسالة جيل آخر، وأعمل وسط ظروف وعلاقات أخرى، بل أعيش حياة مختلفة عن حياة الماضى. وكلها أسباب تجعل مسرحى مختلفا عن مسرح فلزنشتاين. عاش فلزنشتاين بعد الحرب العالمية الثانية وإن أعظم مرحلة فى حياته توافقت مع تاريخ تلك الفترة. لذلك فإن بعض المشكلات التى توافر هو على حلّها كانت ترتبط هى الأخرى بذلك التاريخ وتلك الفترة. وتغيرّ العالم بعد ذلك، كما تغيرت العلاقات فى شدة إذ ظهرت علاقات مسرحية وفنية جديدة. وبنفس هذه العلاقات يتطلب الأمر تطوير المسرح المعاصر. فاليوم مثلا نتعامل مع أسئلة قديمة بطريقة أخرى للإجابة عليها. فالرأى نفسه قد تغيرّ اليوم عن ذى قبل فيما يختص بالتصور الموسيقى للأوبرا، وكذلك بالعلاقة بين النص والموسيقى. لقد اعتمدنا قوانين مسرح برخت. هكذا وصل جيلنا وفلزنشتاين معاً إلى تطوير عناصر المسرح الموسيقى.

س: رفض فلزنشتاين التصورات الإخراجية وأفكار المخرجين عندما ذكر بعظمة لسانه "إن المخرج يُعبّر عن العمل الفنى بالعلاقة الذاتية Subjective". وقد كان بذلك ضد كل مودرنية وفى مواجهة كل تغيير. وفى هذا الميدان أُحِسُّ بأن فن التمثيل الأوبرالى فى غالبيته يعانى من الشُواش CHAOS كحالة، ومن الاختلاط بما يصعب لنا محاولة تصحيح المسار. هل تساعدنى فى البحث عن المقياس الدقيق الصحيح؟ كيف يمكن لنا تقرير ما إذا كان بالاستطاعة نقل زمن أحداث إحدى الأوبرات الكلاسيكية من الليبرتو لكى تصبح مقبولة؟ وكيف تكون النتيجة إذا ما تعارض الأصل الدرامى مع المحاولات الجديدة فى الدراما الموسيقية؟ أضرب بذلك مثالاً على حالة متطرفة. عندما قدّم (كان راسّيل Ken Russell) أوبرا حياة البوهيميا على مسرح الأرينا Arena بما تشيراتا - إيطاليا. فقد استطاع من خلال فصولها الأربعة أن يتقدم لقرن من الزمان. وأخيرا فقد أبطال بوتشينى فى الحربين العالميتين، ثم وصل إلى الشباب المعاصر من أبطال ومدمنى المخدرات. والسؤال هو: هل هذا السلوك من الحاضر المعاصر؟ أم أنه مبالغة تفوق حد العصر؟

ج: أرد فأقول، ليس لهذا السلوك قانون مُحدد، إن أهم سؤال يجب توجيه النظر اليه هو: هل ما قدمته الأوبرا مصنوع جيدا أم لا؟ فإذا ما سمحت حياة البوهيميا لبوتشينى أن نُدخل جديدا، ونقلها إلى عصر متأخر دون أن نمس أو نُخلّ بأهميات المضمون الدرامى للأوبرا، وأن نُسخّر مشكلات الأوبرا لمشكلات عصرية كانحرافات الشباب المعاصر، فإننى لا أجد ضيرا فى ذلك إن أهم الأهميات على الدوام هو، ماذا يأتى إلينا على خشبة المسرح؟ هل هو مستوى رفيع؟ أم هو لا يزيد عن كونه عدة خدع مسرحية فى الأوبرا، تُثير العين، بينما ما

يُقَدم يخدش بالأصل الدرامى فى العمل؟ فى ظنى ليست هناك نصوص أو قواعد نظرية تُحرّم مثل ذلك، لابد من فحص كل الأعمال التاريخية والإبداعات القديمة السابقة للتعرف على ملاءمتها لعصرنا، وهل فيها من المضامين النافعة ما يوافق إنسان العصر الحديث؟ وكيف يمكن تقريبها إلى الجماهير المعاصرة؟ وبنفس مضامينها الفكرية؟

إذا ما بدأت منطلقا من فكرة أن الأوبرا ليست ترفيها موسيقيا مطبخيا (يُطهى) أو من هذا القبيل ولاً هى تغيير صور لاستعلامات تاريخية. لكن فيها من المشكلات الدائمة والشخصيات القائمة الكثير العصرى والفعلى والآنى. فإن علىَّ أن أُفكر. كيف أحقق كل هذه القضايا والموضوعات فى صورة عصرية للمتفرج الحديث؟ إن استعمال المفارقة التاريخية Anachronism ووضع الأشياء فى غير مكانها الصحيح من شأنه أن يُثير جدلاً وانتباهاً. حتى ولو بقينا عند الزمن التاريخى الصحيح، فإن الموقف أحيانا ما يبقى باردا. على كُل فليست (الموضة) هى الحكم الفَصْل، لكن حساسية المخرج وتلمّسه للأشياء وذوقه ومعرفته لمسئولياته فوق كل هذا وذاك.

س: إذا نظرتُ إلى ماضيك الفنى، فإننى أرى أنكم تعتبرون الأوبرا الكلاسيكية هى معايشه المشاهد تحديدا ورقة مع مستوى الأحداث الاجتماعية والصراعات السياسية ويعنى هذا التجديد الثورى المعاصر. لنُعد قليلا إلى الوراء عندما كنتم المخرج الأول فى أوبرا درسدن، ففى أوبرا (تانهاوزر) وفى فصل (فارتبورج Wartburg) وجّهت النظر إلى النازية. بينما نجدك فى أوبرا (الناى الساحر) تشير إلى قصف درسدن فى الحرب العالمية الثانية من اللوحة الرؤيوية Apocalyptical . هل أَصِفُك بالمخرج الأيديولوجى بأفعالك هذه؟

ج: بكل معنى الأيديولوجية. إن كل مسئولية يحملها الفنان نحو الفن هى مسئولية سياسية تجاه فن سياسى بل أن الفن نفسه هو الأيديولوجية بعينها، أو هو ممثل للأيديولوجية على أقل تقدير. بصرف النظر عن أن يراه الناس هكذا أو بغير ذلك. إن أعمال الكلاسيكيين وأعمال المؤلفين الجادين الكبار هى أعمال تتلاحم دائما مع العالم، وتقف عادة وفى صلابة فى مواجهة الأحداث والتحديات التى تطرأ على هذا العالم وبغير كلمات أو ألفاظ مُبرمجة، وبغير حاجة إلى تخصيص. إنها أعمال تحمل الرأى السياسى وتُمثله من داخل وصُلب العمل الفنى. ولذلك فلا يبقى على المخرج المفسّر إلا أن يقرأ ما بداخله. إننى أتفق مع تفسير فاجنر ونيته وقصده من تانهاوزر، باعتبار أنه هو عالم قلعة فارتبورج. فهو نموذج متطور لاستمرارية التقدم فى ألمانيا. وهناك يعرفون ذلك بطريقة بكرية خلاّقة حافلة بالمعانى. فإذا ما أردنا لجماهير معاصرة أن تفهم لُب القضية فى الأوبرا، وجب علينا أن نجعل أحداثها مفهومة المعنى والتعبير لهذه الجماهير المعاصرة. وليس فى ذلك أى ضير أو تحدى لعمل فاجنر العظيم.

س: ما هى الأسباب فى إلباس كثير من الأوبرات التاريخية والأوبرات الميثولوجية الأسطورية لباس الرأسمالية الكلاسيكية فى القرن التاسع عشر الميلادى؟ أُفكر فى عرضك لأوبرا (سيمون بوتشانجرا Simon Boccanegra) وعرض أوبرا (Ring - الحلقة) لتشيرو.

ج: ظهرت هذه الأعمال فى القرن الماضى. لم يذهب فردى أو فاجنر إلى تقليد الموسيقى السابقة على عصره. لكنهما استعملا موسيقى العصر ذاته

للتعبير عن صيغة العصر. . لحظاته وأحاسيسه وانفعالاته بصرف النظر عن النسيج التاريخى أو الأسطورى الميثولوجى. فأوبرا خاتم نيبالونج كُتبت فى مواجهة الرأسمالية. واذا أردنا اليوم أن نمُد اليد إلى أوبرا (الحلقة) بتفسيرها الأمين، فلابد أن نضع أحداثها داخل القرن التاسع عشر الميلادى، وفى جانب التطور ضد الرأسمالية. ونفس الشئ يمكن فِعله وارتياده فى أوبرات فردى. وأُعيد مُكررا أن المهم والأهم هو موسيقى العصر لحماً وشحماً، والتى يستعملها نوع من الأنواع الدرامية. وأن تعمل هذه الموسيقى على الاشتغال والاهتمام بمشكلات العصر.. مشكلات عصر المتفرج. طبعاً فى استعمالٍ لرداء روحى آخر. فالعصر الذى تُمثّل فيه الأوبرا لا يكون مُثيراً على الإطلاق. لكن المُثير حقاً هو العصر الذى وضع فيه المؤلف الموسيقى درامته وتكويناته.

س: تعملون منذ عام ١٩٨١م فى مسرح كوميش أوبر. ومسرح مثل هذا المسرح مسرح موسيقى طليعى فى تقليدية. مسرح يعلن منذ ولادته عن خطّه (الطليعى) المعروف به. وبينما كانت الجماهير تذهب إلى أية دار للأوبرا بالملابس الرسمية لتستمتع بكونسرت موسيقى، كانت جماهير مسرح كوميش أوبر تذهب إلى المسرح باعتبارها (مسرحا) - (كالمسارح الدرامية غير المتقيدة بالزى الرسمى أو الأسموكنج رفضا للتقليدية والمحافظة - المترجم). واليوم، أرى أن تطور فن التمثيل الأوبرالى قد قضى على تلك الفروق التى ميزت مسرحكم عن مسارح أخرى . إذن يبقى السؤال .. ما هى امتيازات مسرح كوميش أوبر وخصائص العمل فيه وفى معمله؟ وهل فى نية المسرح متابعة خطة الشهير والمحافظة على تعبير مهمته (الطليعية فى تقليدية) ؟

ج: نعم، سوف نحافظ على هذا الخط رغم علمنا بأنه ليس هناك فى أى مكان من العالم مسرح من المسارح يقدم النوع الأوبرالى . بل إن هناك إحساسا يبدو على السطح- بالقياس العالمى - و كأن فلزنشتاين لم يكن قد جاء إلى الحياة. فاليوم لاتزال هناك عروض كونسرت بالأوبرات، لكنها أكثر غباءً من بعض العروض المسرحية التى تصعد على خشبة المسرح . و لهذا نرى أن دور مسرح كوميش أوبر لا يزال ساريا ومطلوبا. طبيعى أن هناك فى أماكن أخرى من العالم مخرجين جاهدوا وحاولوا مع فلزنشتاين فى ميلاد مسرح من الأوبرا. فلم يكن فلزنشتاين وحده فى هذا الطريق. لكنه من السهولة بمكان أيضاً ملاحظة كثير من التيارات الضارة بين هؤلاء المخرجين المجاهدين.

من وجهة نظر فلزنشتاين، ومن وجهة نظرى أنا الآخر، إن الإنسان المتصرف بالحدث على خشبة المسرح يكون أهم عامل وباعث ومحرك للصراع الدرامى، لأن مشكلاته تصبح فى نهاية الأمر هى الحد الدرامى الفاصل والنتيجة الأكيدة كذلك وفى مواجهة هذه المهمة، نجد اليوم تيارات وموضات يومية تقدم "مسرحاً" من نوع لا نعرفه. وأنا أيضا أضع تعبير مسرح ما بين قوسين. هناك مثلاً ما يُسمى بإخراج الديكورات والمناظر. وهذا الإخراج يتوخى إقامة ديكورات وأفكار مناظر مُثيرة لإقامتها على الخشبة. لكن الإنسان يتحرك كما يتحرك فى كونسرت الأوبرا، حيث لا حركة البتة للشخصيات فى عرض الكونسرت وحتى لو كانت هناك حركة فى الكونسرت للشخصيات، فإن الغاية منها لا تزيد عن كونها حركة جامدة بلا روح أو معنى، بدلاً من أن تُعبّر عن الدراما. هناك حلول صورية، لكنها خالية من الفِكر والتصوّر والمحتَوى. وكل ما هناك هو إطار بصرى حول

العرض كله. ووسط هذا وذاك، فبالإمكان العثور على تجارب تلبس لباساً زائفاً للعصرية وكل ما يُريدون قوله ويسعون إليه هو تأكيد أن نوع الأوبرا عبث وجنون ومجون. ولهذا فهم يضحكون منها ويسخرون. ويقف مسرح كوميش أوبر فى مواجهة كل هذه المحاولات. وهو لا يُقدّم على تمثيل عرض من العروض يحمل مثل هذه الخصائص الرخيصة التافهة والأفكار السطحية. فحين نُقّدم عملا على مسرحنا، فإننا نهتم بإبراز ما أراده المؤلف الدرامى ليقول به شيئاً عن عصره. ولهذا استطعنا الوصول إلى خاصية التحليل وإبداع وجهة النظر عبر هذا المنهج فى مسرح كوميش أوبر. وما نُقدمه اليوم لا نعثر على مثيل له فى دور أوبرا معاصرة كثيرة. فالتدريبات على العرض الواحد تستغرق وقتاً طويلاً. وتحليل العمل الفنى وتشريحه يُقدّم لنا الفرصة الفنية، ويقودنا الى نتائج جديدة، وإلى مقاييس ونماذج ابتكارية فى الدراما الموسيقية. وأضرب مثالا على ذلك. أخرج والتر فلزنشتاين فى الخمسينيات عرضاً كبيراً لأوبرا (الناى الساحر). عرض يصعُب تقديمه اليوم، ذلك لأنه رأى فى العرض آنذاك مشكلات تعانقت مع فترة وعصر ما بعد الحرب العالمية الثانية. وحتى يصل فلزنشتاين إلى ما وصل إليه، فماذا فعل؟ بدأ بالتعرف الدقيق على هذا العمل الكبير فى عمق لاكتشاف الأفكار الإنسانية فيه، وعلى التضحيات التى تقود إلى فكرة إنقاذ الشرف، أما اليوم فإننا ننظر إلى المسرحية بكثير من النقد الحامى، ومع ذلك فإننا نعتبر هذا العرض إبداعاً عبقرياً، وواحداً من أجمل ما كتب موزارت. لكن.. أمام بعض العناصر التاريخية وفى مواجهة بعض المتناقضات، تطفو على السطح كثير من المتضادات والتحدّيات، رغم أننا نعتبر (الناى الساحر) قطعة فنية تدعو إلى التطرف السياسى الزائد، كما نرى فيها صراعاً سياسياً متطرفاً، واليوم

فنحن لا نُركّز على الحسن أو السئ فقط كأحد طرفى التطرف والتناقض الشديد، لكننا نهتم أكثر بما بينهما من مساحة وظلال غنية وثرية بالدراما وبالغنائية. إن الناى الساحر فى رأينا لا تُعلن التنوير أو النهضة، لكنها تؤكد وتُبرهن على أن عصر التنوير قد انتهى وفات أوانه. وهى وجهة نظر أكثر براعة فى الانتقاد. إن من ضمن واجبات مسرح كوميش أوبر منذ عدة سنوات مضت - وقد مضى على ذلك عقد واحد من الزمن - هو إعادة النظر فى كل عمل فنى على حدة من جديد. . بالفحص والنقد، ثم بتقديم العمل بعد ذلك بوجهة نظر وتحليل وتفسير جديد للجماهير. وهو ما يعنى أن شيئاً كان لا يزال باقياً لم يُكشف عنه النقاب قبلا فى عروض سابقة وهو ما استدعى إعادة تقديم العرض بإخراج جديد، لتكملة وجهة النظر الطليعية وتغطية متطلباتها الفنية المعاصرة.

س: يجرى فى مسرح كوميش أوبر غناء الأوبرات بالألمانية تحقيقا لمنهج فلزنشتاين بضرورة أن تفهم الجماهير المشاهدة كل كلمة من كلمات العرض الأوبرالى. لكن .. ماذا يكون الموقف إذن عندما تُخرج فى الخارج عرضاً لجماهير تتحدث لغة غير اللغة الألمانية؟ وهل تقبلون إخراج أوبرات فى الخارج؟

ج: هذا يتعلق بأمور كثيرة. لقد أخرجتُ عدة عروض أوبرالية بلغات أجنبية مختلفة، لكنها كانت قليلة. مثلا أخرجتُ فى هولندا وكوبنهاجن. هناك عدة لغات ولهجات قومية. لكن أغلب الجماهير هناك تتحدث اللغات الإنجليزية والألمانية والفرنسية. فى مثل هذه البلاد لا تُشكّل اللغة مشكلة خاصة. إننى لا أُرحّب كثيراً بإخراج مثل هذه العروض الأجنبية. إلا أن بعض الأوبرات التى تشتمل على مواقف تمثيلية كثيرة تُتيح الفرصة لإبراز المضامين الدرامية بها عن طريق

الكلمـة. فمثلا يمكن فهم أوبرا (توسكا) بسهولة، حتى ولو قُدمت بأية لغة من اللغات الأجنبية. وهى كأوبرا تعطى فرصة كبيرة لمخرجيها للتعبير عما يريدون، وتضمن لهم بعد ذلك فهْم ما ينتوون ويقصدون من هدف. وعلى كُلٍ فإن الأوبرا، ومستوى فنيات الأداء التمثيلى -الغنائى، ونوعية الأوبرا نفسها .. كل ذلك يلعب دوراً كبيراً فى النجاح الفنى، و برغم كل ما قدم ، فإننى عادة ما أحبذ أن تفهم الجماهير كل كلمة فى الأدب وبلغتها القومية الأولى .

س: أعتبر إخراجكم لأوبرا (الهولندى التائه) من أعظم الأوبرات التى شاهدتُها فى حياتى . لقد شاهدت العرض مرتين ,الأولى فى عام ١٩٧٩م والثانية فى عام ١٩٨٥م. و أجازف فأقول إذا كانت هناك دراماتورجيا لفاجنر، فإنه كان سيبنى درامته الموسيقية على الرؤية التى قدمتها شخصية (سنتا Senta) فى العرض . لقد سمعت رأياً أن إخراجكم للهولندى التائه يتعارض مرتين من الناحيتين الدراماتورجية والفكرية مع العرض الأصلى عند فاجنر.

ج: هناك آراء كثيرة مختلفة. فإذا كنت أعتقد أن ما أفعله ليس صحيحاً، فلماذا أفعله إذن ؟ أظن أننى كنت أميناً تجاه هذا العمل الفنى . لقد حاولت أن أُضمن العرض الهدف والقصد الفاجنرى Intention فى صورة عصرية، حتى يؤثر على الجماهير المعاصرة. و شخصية (سنتا) عند فاجنر هى أهم شخصيات الأوبرا . فأغنيته العاطفية Ballad تقف فى نقطة المركزية فى الأوبرا. والدراما تشتغل وتنمو على مشكلته الشخصية، وعلينا نتذكر أننا لا نعيش اليوم فى زمن العرض الأول عندما قدمت الأوبرا للمرة الأولى وأن هناك دولاً أخرى كثيرة، وجهنميات، وآلة و شياطين .وكل هذه ليست أموراً حقيقية ولا هى أشياء محددة،

ولكنها بوجودها تسير بالإنسان إلى الانكسار والانشطار. ولما كانت كل هذه الأشياء بعيدة عنا فقد تحولت إلى نوع من التاريخ، أو بمعنى أصح، ليس بإمكاننا اليوم أن نعيش معها فى مباشرة وعن قرب. إذن فالدراما لا يمكن لها أن تؤثر اليوم بنفس التأثير الذى أحدثته وقت تمثيلها فى المرة الأولى . فالجمهور غير الجمهور، ونفس الجمهور المعاصر قد نشأ على غير ما نشأ عليه جمهور الماضى. كما أن التفكير عند كل منهما مختلف هو الآخر، إننا نحتاج إذن إلى قفزة فى الفكرة، إذا ما أردنا أن نُعيد ذلك التأثير الذى فكّر فيه فاجنر وأعدّه لجماهير زمانه. أى أن نُركّز كل مشكلة الدراما فى شخصية (سنتا) على المستوى السيكولوجى. وفى نفس الوقت لا نستطيع أن نُغيّر أو نمسّ صوتاً موسيقياً واحداً، ولا كلمة واحدة من النص. فقط تجرى الأحداث كما هى، ولكن بصورة سيكولوجية عصرية، وعَبْر نظارة نفسية بحتة الرؤيا فلا ظهور لشبح حقيقى، لكنه شبح (سنتا) النابع من النفس الداخلية لشخصيتة بحسب التفسير السيكولوجى. وقد وفُقنا فى تبرير المفهوم الدرامى للأوبرا من خلال هذا التفسير العصرى للهولندى التائه، وهو ما ألقى بالتوترّ على العرض، وأعدّ المتفرجين لكثير من النقاش. والحقيقة أنها نية فاجنر ورؤيته. إذ زادت من التأثير على الجماهير. فإذا ما استطاعت هذه الأوبرا أن تُؤثر على جماهير اليوم، فإن معنى ذلك أن تفسير الإخراج يقترب من فاجنر، ويبقى مخلصا وأمينا للفكرة الدرامية. طبعا لا أقصد التأثير بطريقة التقليد الزائف Imitation أو شبه القوى. فالفرق كبير بين التأثيرين وبين الإخلاصيّن فى الفن.

س: كيف تُثمّنون أفكار الدرامات الموسيقية عند فاجنر؟ هل فات أوانها؟ ثم، ما هو موقف هذه الأفكار فى المستقبل؟ وحتى فيما يتعلق بالأعمال المتواضعة، كما فى إخراجكم لأوبرا (أغنيات الصانع)، والتى استعملت فيها أسلبة غير معهودة على خشبة المسرح، فجاءت على شكل مسرحية كوميدية.

ج: فيما يتعلق بأفكار فاجنر فهى لا تزال قائمة سارية حتى يومنا هذا لكنّ علينا أن نُحدّد أنفسنا ونفصلها عن أفكار فاجنر وبخاصة الأفكار الأولى المتعلقة بالنشوة والعاطفيات Passional، والفومبيضية Epigonous (الزهرية مثل الملتصقة بسطح مبيض النبات، أى المُزهرة - المترجم). وكلها أفكار لم تتضح أو تتبلور وتُفْهم، حتى فى حياة فاجنر نفسه. الأمر الذى أدّى إلى كثرة وانقسام الآراء فى تحليلها ومعرفة كنهها، سواء تعلّق هذا التحليل بالجانب الدينى أم بالنازية السياسية. لقد خرجت تحليلات كثيرة على هذه الصورة، وهى تحليلات لم تخطر على بال فاجنر أبدا. ذكرتم أوبرا أغنيات الصانع. فعلينا كذلك أن نكشف فيها عن الصراع الذى يمكن أن يسير إلى التراجيديا بتبيان العناصر التراجيدية فيها. فإذا كانت الخلفية الفلسفية التاريخية تُوصّلنا إلى نهاية كوميدية، فإن المهمة الأصلية تكون فى البحث عن مواطن الضحك المُحرّرة التى تبعث على التحرر والحرية. إذا ما فعلنا ذلك نكون قد وضعنا اليد على مفتاح الأعمال الفاجنرية وأسرارها. هذه الرؤيا يمكن استخراجها من كل عمل فاجنرى درامى أو أوبرالى. لابد لنا من الفصل بين الرأى العام وما يُقال عن فاجنر، وبين الأفكار المثالية الفاجنرية وهى مهمة شاقة، لأن هناك كثيراً من خلط الأفكار وسوء الفهم. وهذا الفَصْل هو عامل المساعدة الوحيد فى تناول البارتيتورا من

جديد. ومن ثَمّ قراءتها ولا يجب أن تتم القراءة على أساس تعليقات فاجنر نفسها، لأن ذلك يقود إلى عديد من المتناقضات. فبعض هذه التعليقات كتبها فاجنر فى مقالات، وبعضها الآخر حررها أثناء التجارب التى يغلب عليها طابع التأثير الذاتى الشخصى. لكن يبقى العمل نفسه هو القيمة العليا فوق كل القيم. إن بالاستطاعة تفسير وتحليل البارتيتورا وعليه فإن كثيرا من المعلومات يمكن الوصول إليها عبر هذا التحليل.

س: قُلتم فى مقابلة صحفيةَ نُشرت منذ مدة وجيزة، إن أوبرا (لوهنجرين Lohengrin) عمل رجعى من الناحية الأيديولوجية. هل تذكر لنا لماذا؟

ج: لا توجد فى هذه الأوبرا أية فرصة للاختيار الحر. فلوهنجرين نفسه ليس إنسانا. فهو لا يزيد عن كونه لعبة.. عروسة خشبية. أتى من ناحية من النواحى خاليا من الصراع الإنسانى. يصل ليقول: "أُحبك ياإلزا "Elza. لكن، هل يضع شيئا من أجلها؟ وهو فى لحظة متأخرة تابعة يتبع أوامر جرال Gral فى طاعة عمياء ثم يذهب مرة أخرى ولا يفعل أكثر مِن مَنْ يُدمّر علاقة إنسانية، وهو لا يترك شيئاً لنتعرف منه على شخصيته، أو حتى نتساءل عن شخصه. وصورة على مثل هذه الصورة تفتح لنا الطُرق للتعّرف على أيديولوجية وعالم الرجل من خلال الغرور الشخصى والنزوة الذاتية، وهما يُفصحان ويكشفان عن أن الرجل قادر على كل شئ، لكنه هو نفسه لا يُريد أن يُفصح أو يكشف عن شئ عنده. وإذن فهو عالم يضر بعالم المرأة. ليس الضرر الذى يُحيق بشخصية (إلزا) إحدى الشخصيات النسائية وحدها، والتى لها الحق كل الحق فى سلوكها وتصرفاتها عندما تسأل: هل يقصد لوهنجرين بسلوكه هذا تطوّر الإنسان الرجل؟ أم هو يعنى حق الرجولة؟

نلاحظ فى أوبرا لوهنجرين كثيراً من الأشياء غير المؤكدة Uncertain، وأشياء أخرى غامضة وغير واضحة. كما أن الأوبرا لا تتضمن صراعا عميقا حقيقيا. مثل هذا النوع الذى يُطلق عليه (درامات المصير) يجب إعمال الثقة فيه. حتى ولو كانت قد كُتبت قبل عام ١٨٤٨م. فأنا لا أُصنِّفها ضمن أعمال فاجنر الثورية ولهذا تبدو أوبرا (بارسيفال) التى كُتبت بعد ذلك، أكثر ثورية، نظراً لما تتضمنه من أسئلة وافتراضات هامة.

س: تُثار فى العادة ضجات وضجات حول إخراجاتكم وأعمالكم. آراء وآراء مُضادة ليس هذا فى وطنكم فقط، لكنه على المستوى العالمى أيضا، بدءً من أوبرا (ريجوليتو Rigoletto) وحتى أوبرا (الهولندى التائه) التى كاد نقادك أن يسحقوك سحقا (على الأقل من وجهة نظر نقاد الأوبرا المجريين). هل السبب فى ذلك أنكم تهوون الإثارة والاستفزاز؟ أم أنكم تعتبرون الإخراج العصرى للأوبرا طريقا لقبول كل المتناقضات التى تتعمدون إثارتها؟ ثم، هل تعتبرون أنفسكم من ضمن المخرجين المجددين فى نوع الأوبرا؟

ج: أعتبر نفسى من المجدِّدين بكل ما فى التعبير من معان. فى ظنى أن المسرح هو واحد من أدوات التحدى والمواجهة فالمهم هو التنوير والبروز Pro وكذلك النقيض Double . والأهم هو مواجهة كل من الشئ ونقيضه (أى مواجهة البروز والنقيض معاً - المترجم). أكون سعيداً جداً إذا فهمت الجماهير شيئاً جديداً أو تعارضت الجماهير مع شئ آخر. فموقف الجمهور هذا يعطى ويُضيف شيئاً جديداً للمسرح، فإذا ما قدّمت عملا تتفاعل معه الجماهير بقولها (جيد) أو (رائع عظيم) فليس لذلك أى معنى. إن وظيفة المسرح هى وضع

الجماهير فى حالة من الإثارة والتوتر، وبهذا نستطيع أن نُجبرها على أن تقبل مستوىً معينا من الفُرجة، ولو أن ذلك لا يحدث عادة. ذكرتم مسرح بيرويت. يحدث هناك أحياناً أن تنشأ معارضات شديدة، لكن سرعان ما يتجاوب الجمهور مع العرض وتنخفض حدة معارضاته، أو هى تشتد، وهذا يتعلق بأمور كثيرة. إن اختلاف آراء الجماهير شئ جيد ومثمر فى الحياة المسرحية. لكن ذلك لا يعنى أننى أهوى الإثارة أو الاستفزاز. فلم أفُكر يوما - ولا لمرة واحدة - فى تعمّد إثارة الجماهير. لكننى أواجهها فقط بالعرض المسرحى أو الأوبرالى. إن سعادتى فى كل عرض تتحقق فى هذه المواجهة والتحدى عرضا بعد عرض وبهذا أُحسّ بأن المسرح يحقق وظيفته ومهمته.

س: تستعملون فى أعمالكم الإخراجية جهازا فنيا ضخما، وقد قدّمتم فى أوبرا ريجوليتو خدعا تتحرك وتعمل بالموجات القصيرة على خشبة المسرح، بفضل تعاونكم مع شيكو Syko وزيمارمان Zimmermann مهندس الديكور. ألا تحسبون حساب مثل هذه الخدع من أن تستأثر بانتباه الجماهير وتصرفه عن الموسيقى؟ ذكر أحد نقاد عرض الهولندى التائه توزُّع تركيز قائد الأوركسترا مما حوْله من خدعٍ ماهرة.

ج: إن ذلك يعنى وصولنا إلى ما قصد إليه فاجنر، وما نقصده نحن من هدفنا من المسرح. قال فاجنر - وكتب أيضا - ويمكن قراءة ما كتبه، أن الهدف الأول للمسرح الموسيقى هو المسرح وأن الموسيقى هى وسيلة التعبير الثانية فيه. إذ على العرض أن يكون قوياً - وما هو نادر الحدوث - حتى لا تنقطع أجزاء منه عن بعضها البعض. فإذا ما جاء معادل لهذه الكلمات على لسان أحد النقاد، فإن ذلك

شيئاً رائعاً أن يحدث اليوم مثل هذا العرض. وعلى كُلٍ، فمن المستحسن مشاهدة العرض مرة ثانية. فقد يكون بالإمكان حينئذ الفصل بين مستويي التمثيل والغناء، لكن أعظم نتيجة فى المسرح الموسيقى هى التى تظهر فى تضافر عوامل التأثير بفعل كل من المسرح والموسيقى معاً، ودون أن يكون ذلك على حساب نوع واحد من النوعيْن. وهذا هو المقصود من المسرح الموسيقى. إن علينا فَهْم هذا النوع من المسرح على أن الموسيقى ذات علاقة بالقصة أو الدراما، وأن الكلمات المُغناة (المُلحنّة) على علاقة بالكلمات المُمثلة. إن فكرنا فى ذلك يُلخص الخبرة الجامعة.

س: كيف تستعدون لإخراج الأوبرا؟ تذكر نادور ماجدا Nador Magda إحدى المغنيات التى ألقيتم عليها الأضواء فى مقابلة صحفية معها، أنكم تبدأون العمل وفى حوزتكم كل تفصيلات العمل الأوبرالى وأنكم تُعدّون كل الخطوات الفنية مُسّبقاً حتى الصوت الأخير فى نهاية الأوبرا. وإذن، فهل هناك فى إخراجكم مجال للتلقائية، أو مكان لإبداعٍ يأتى به الممثل-المغنى؟

ج: إن أهم كل الأشياء هو الدور المسرحى. لذلك فالإعداد المُبكر للتصورات والأفكار يُحقق لى تجسيد فكرى ووجهة نظرى، حتى لو تعطلت مخيلتى أو تكاسلت مخيلة زملائى فى العمل، ووجهة النظر أو الرؤيا ليست عقيدة فعلينا بعدهما أن نُفتّح آفاق العمل الفنى، ونُوضحّه حتى يكون سلسا جليا ومفهوما، وحتى نضع مفاهيمنا داخل صُلب العمل نفسه. وإذن فالبداية لامناص لها من الارتكاز على مفهوم أساسى وتحليل مُحدّد. وهذان يحتاجان إلى تفكير مُسبّق، ولابد لى من الإشارة هنا إلى أن كل لحظة من لحظات التمثيل أو الدراما على

المسرح، وكل ضربة من ضربات الموسيقى فى الغناء تتبع تدريبات الأوبرا، وتتحقق باستمرارية هذه التدريبات. إضافة إلى العمل المشترك المتمثل فى تفسير وتحليل المواقف والمشاهد.

س: ذكرتم مرة فى التليفزيون أنكم كثيراً ما تعتذرون عن الإخراج خارج الوطن بسبب ضيق الوقت المحدّد للتدريبات. كما ذكرتم أيضا أن تدريبات الدراما الموسيقية الواحدة فى مسرح كوميش أوبر يستغرق ثلاثة شهور. هل أرجو منك أن تُوضّح مسار خط التدريبات، وبخاصة التدريبات التى يشترك فيها قائد الأوركسترا بعمله وجهوده؟

ج: نحن أيضا نعمل بنفس الأسلوب. شأننا شأن أى مسرح آخر. نمتاز فقط بأننا نستعد بجدية شديدة للعمل المشترك بين الممثلين-المغنيين. فقائد الأوركسترا مطلوب منه حضور تدريبات كثيرة على خشبة المسرح، وتواجده ضرورى فى هذا الحضور. لذلك فمن غير المعقول أو الجائز أن يحضر عندما ينتهى المخرج من إخراج مشاهد التمثيل. كما أن الاجتماعات المُسبّقة والتى يتم فيها تحديد الأفكار من الأهمية بمكان، لذلك فإن حضور قائد الأوركسترا الذى سيقود العمل كل ليلة غاية فى الأهمية. إن مهمة قائد الأوركسترا هى توجيه الفريق الأوبرالى إلى تحقيق ما أنجزتُه من مشاهد ولوحات فى البارتيتورا، كَسْباً للفكر وإدراكاً وفَهْماً للمعانى. بمعنى أن ما تقوله البارتيتورا يتحتم أن يكون هو أداة الاتصال. فهو المسئول الأول عن الموسيقى، وهو لذلك فى حالة إبداع دائمة، وعليه أن يكون مصدر الوحى عندى، ومبعث الإلهام والتأثير ونفخة الحياة والرّوح، مادمت أننى حققتُ كل هذه المهمات والأهداف عن طريق التمثيل

والمنظرية. إن كل تحقيقاتى تدعوه إلى إعادة النظر مرات ومرات فى البارتيتورا حتى يكتشف فيها جديدا ليضيف (موسيقيا) ما يُثرى ويغنى من الوجود، وهو بهذه الإضافات يصوغ الموسيقى فى شفافية وعظمة ونقاء، وبذلك يصبح هو الموصّل الموسيقى للاستماع الحقيقى النافذ والمؤثر. على ذلك تتضح أهمية العلاقة الفنية بين عملى كمخرج وعمل قائد الأوركسترا كموصل إيجابى وكل ذلك لا يمكن أن يحدث أويثرى إلا بتواجد كل منا فى كل التدريبات على خشبة المسرح.

س: أحب أن أعود إلى مقابلتكم التليفزيونية مرة أخرى. قلتم إن رجلاً واحداً هو الذى يتحمل مسئولية عرض الأوبرا، وهو المخرج وأظن أن كثيراً من قواد الأوركسترا فى العالم يقبلون وجهة النظر هذه . والسؤال .. هل تعملون مع قواد للأوركسترا يقبلون تعليماتكم للإخراج؟

ج: فى ظنى أن هناك لبس فى التعبير. فالمقابلة التليفزيونية كانت فى موضوع آخر. جرت الموضة عندنا فى حالة العمل الإبداعى المشترك - كما فى فن الأوبرا- أن يقول كل واحد رأيه. أو بمعنى آخر، نعمل سويا فى جو وبطريقة ديمقراطية. هذا شئ يوتوبى غير موجود، فالديمقراطية شئ لا يتواجد فى المسرح. هناك محادثات تسبق العمل الفنى، وهناك تبادل للأفكار. لكن بعد ذلك، فإن مفهوماً واحداً هو الذى يُحرك العمل الفنى إبداعاً، وبيد المخرج وحده . وإذن فذلك لا يعنى أن المخرج هو المسئول الأوحد عن العرض الأوبرالى، فالمسئولية فى الأوبرا تقع على عاتق كل المشتركين، كل بحسب مهمته ودوره فى الأوبرا. أنا شخصياً لا أعمل مع قائد الأوركسترا الذى يريد أن يكون مسئولاً

وحيداً عن العرض، أو قائد الأوركسترا الذى لا يعادل الجانب الدرامى التمثيلى بالجانب الموسيقى الغنائى. إن هذا شيئاً آخر بكل تأكيد.

س: مع مَنْ مِنْ المخرجين المعاصرين تشعر بالقرابة الفنية والاقتراب المهنى؟ أمع المخرجين ذوى الشخصية القوية - إذا كان هناك من هذا النوع بعد؟ أم مع المخرجين الدارسين للإخراج الأوبرالى دراسة علمية عملية؟

ج: لا توجد مدارس للإخراج الأوبرالى. أما عن المخرجين أقوياء الشخصية، فإننى أشعر باقتراب فنى مع باتريس تشيرو وبيتر بروك. لكن مدارس لإخراج الأوبرا لم تولد بعد فى العالم. فليس هناك مدرسة لكبفر. وسيكون ذلك أمراً سيئاً لو حدث. أنا أمثل أسلوبا فى الإخراج الأوبرالى وليس مدرسة. ويستطيع أى إنسان أن يتعلم أسلوبى، لكن ليبحث أولاً عن أسلوبه الخاص وطريقته الشخصية فقط.

س: باستعراض مساركم فى إخراج الأوبرا بدءً من أوبرا (الطلقة الأخيرة لماتوس Matthus وحتى أوبرا (لير - Lear) لرايمان Reimann تتجهون لإخراج الأوبرات العصرية الحديثة. كيف تقبلت الجماهير هذا النوع العصرى؟ وهل تبقى الجماهير إلى جانب الريبرتوار العصرى لفترة طويلة؟ وهل تستطيع الأوبرا الحديثة الوصول إلى نفس تأثير الأوبرات الكلاسيكية؟ بمعنى هل تصطدم هذه الأوبرات الحديثة بجماهير من التقليديين المحافظين؟

ج: أصدقك القول فأقول: لا يجب النظر إلى هذه القضية بالصورة التى تتحدث بها الآن. ففى رأيى أن ذلك لا يضيف جديداً إلى القضية، إذا ما بحثنا

عن كيفية انعكاس العرض على الجماهير. هل هو بالحماس أو بغيره؟ أم هو بطريقة تقليدية أو معاصرة؟ إن علينا أن نضع - وسط استمرارية العمل - كل ما من شأنه التأثير على الجماهير عندما نقدم عملاً حديثاً أو عصرياً أو معاصراً. إن أغلب ريبرتوارنا يتألف من القديم الذى نعيش عليه. قدمنا كثيراً من الأوبرات للمرة الأولى أيام فردى، وبعدها تركنا هذه الأوبرات ولم نعد إلى إعادتها مرة ثانية. واليوم نلجأ إلى العكس. فنادراً ما نُقدم على أوبرات جديدة لم تصعد على خشبة المسرح، وهى مهمة جريئة . ففى رأيى أنه إذا أرادت الأوبرا البقاء والاستمرارية فإنها لابد وأن تفتح الطريق أمام مؤلفين معاصرين جدد، لإتاحة الفرصة لهم على خشبة المسرح الأوبرالى، وهى مهمة جريئة ثانية. وهى بذلك تفتح جديداً مسرحياً للجماهير المعاصرة حتى تستقطبها إليها، ولتقف فى مجابهة ومواجهة اللغة الموسيقية المعاصرة اليوم. أنا لا تعنينى طريقة استقبال الجماهير، فالجماهير فى حياة ريتشارد فاجنر نفسه استقبلت موسيقاه استقبالاً سيئاً وأطلقت صفير الاعتراض على أوبرا (أغنيات الصانع). ولم يكن كل من موزارت وروسينى نبياً فى عصره، ولم تدفع الجماهير قرشاً واحداً لموسيقى فردى بل أسقطتها حانقة عليها، ومع ذلك فقد أثبتت كل هذه الموسيقى عظمتها وعبقريتها عالمياً بعد فترة من الزمن. فنحن لا نحدد التأثير أو النتائج، لكن العصور المقبلة هى التى تقرر ذلك، وهى التى تصدر الأحكام الفنية فيما بعد، والأجيال القادمة هى صاحبة الرأى الفصل فى عصرها الذى تعيشه. هل تُقدر وتثمن الموسيقى السابقة عليها؟ أم تواجهها وتتضاد معها؟ إن كل عصر وكل جيل من حقه أن يُفسر الأعمال الفنية السابقة عليه كما يود ويهوى، وبما يتناسب أو يتعارض مع العصر والزمن. وهنا تبقى أعمال وتندثر أعمال أخرى. والنوع هنا

هو الحد الفاصل. أنا لا تهمنى المشكلة فى كثير أو قليل. إن كل ما يهمنى هو العروض الأوبرالية ومستواها الذى يشد الجماهير إليها لتستقبل هذه العروض.

س: كيف استُقبلت أوبرا ماتوس (يوديت Judith) التى أخرجتموها حديثاً؟

ج: من الصعب الإجابة على سؤالك . فلم يمض على الافتتاح أكثر من ثلاثة عروض فقط . رغم أن الجمهور قد استقبل هذه العروض الثلاثة استقبالاً حاراً. لقد نفذت كل التذاكر عن آخرها بما يعنى إقبالاً جماهيرياً غير مشكوك فيه.

س: لكن أنتم .. ألا تعتقدون بأن المسرح الموسيقى ينتمى إلى صفات التنفجية الارستقراطية Snobbery (أى ينتمى إلى نوع مُتكبر على من يعتبرهم أدنى منه من أنواع أخرى - المترجم) لقد أخرجتم عدداً من الأوبريتات ، وأقربها إلينا أوبريت (الأرملة الطروب). فبأى تصور تصنعون الأوبريت فى منهج إخراجكم؟ الموسيقى.

ج: فى اعتقادى أن الأوبريت تنتمى هى الأخرى إلى المسرح ولعل من المفيد الاتجاه إلى العناية بهذا النوع من العروض الموسيقية، مادامت أن الجماهير تحبه وتهواه وتُشغف به، وتتحدد العناية فى قيمة الاختيار لمسرحيات أوبريتية جيدة الصنع، وصياغتها فى إطار جذاب يستهوى الجماهير، ويستهوينا لتطويره مستقبلا. إذ لا يجب النظر أبداً إلى فن الأوبريت على أنه جزء من الريبرتوار الروتينى المتكرر. بل المأمول هو إعداد عناية فنية كاملة لكل أوبريت على حدة. يستهوينى جداً العمل فى أوبريت على مثل هذا القياس الفنى الجيد.

س: سمعت عن الجماعة الفنية الألمانية التى تُطلق على نفسها اسم (جماعة حلقة أحداث ريتشارد فاجنر للمحافظة على أعماله) (Aktionskreis Fur Das Werke Richard Wagner) وهى جماعة تتعرض لأعمالكم الفاجنرية بالنقد والهجوم الدائمين. وقع فى يدى واحد من برامجكم فى مهرجان بيرويت، الذى يتهم إخراجكم لأوبرا (الحلقة Ring) بالجروتسك. ما هى حقيقة هذه الجماعة؟

ج: هذه الجماعة التى يُطلق عليها جماعة Gral جرايل (Grail) والتى تحرص على المحافظة على تعاليم بيرويت فاجنر (مثل الكأس المقدسة التى شرب المسيح منها فى العشاء المقدس، والتى راح المسيحيون فيما بعد يجدّون فى البحث عنها - المترجم) وهدف الجماعة أن يبقى الماضى الفاجنرى بكل حذافيره، فى مقارنة حرفية بين الماضى والحاضر. هم يعترضون، وبذلك يصنعون إعلاناً لشئ ماض مضى، وهذا يسعدنى كثيراً .

س: فى النهاية أرجو أن تلخصوا وجهة نظركم فى إخراج أوبرا (الحلقة) لفاجنر عام ١٩٨٨ فى مهرجان بيرويت؟

ج: لا أستطيع أن أجيب بشئ، فقبل أى عرض أوبرالى أقوم بإخراجه، لا أقدر على التحدث بشئ عن مفهوم الإخراج تحديداً. إننا نعمل فى خطة الإخراج، وعلينا انتظار العرض الأول ومشاهدته، ثم التحدث عنه (كعرض أوبرالى) بعد ذلك . ألا يكون الحديث ساعتها جديراً ؟!

الفهرس

وحدة إصدارات الفنون

وافق مجلس الاكاديمية عام ١٩٩٤ على انشاء وحدة اصدارات اكاديمية الفنون التى تهدف الى نشر المعارف فى تخصصات الفنون المختلفة باصدار الكتب والبحوث المؤلفة والمترجمة والدوريات النشرات والنصوص والمستنسخات والمدونات الموسيقية والاصدارات السمعيه والمرئية .

صدر عن الوحدة

أولاً : الاصدارات المرئية

شريط فيديو يضم الاعمال السينمائية التى تم اكتشافها **لرائد السينما المصريه محمد بيومى** احتفالا بالعيد المئوى للسينما ومولد **محمد بيومى** يناير ١٩٩٤ .

بحث وتحقيق : محمد كامل القليوبى

مونتاج : رحمه كامل منتصر

ثانياً : اصدارات الكتب(مسرح)

١- حركة الممثل على خشبة المسرح

تأليف : فريت سكايا

ترجمة : د. محمد مهران

مراجعة : د. عادل عمر عفيفى

٢- مختارات من الدراما الاسرائيلية (مقنعون وست مسرحيات قصيرة)

ترجمة : د. محمد شيحه

تصدير : د. فوزى فهمى

مراجعة : د. فوزية حسين

٣- الارهاب والمسرح الحديث

تحرير : جون أور - دراجان كليك

ترجمة : أمين حسين الرباط

تقديم : د. فوزى فهمى أحمد

تصدير : فاروق حسنى

٤- جمهور المسرح (نحو نظرية فى الإنتاج والتلقى المسرحيين)

تأليف : سوزان بينيت

ترجمة : سامح فكرى

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

مراجعة : أ.د. نهاد صليحة

تقديم : أ.د. فوزى فهمى

٥- قضايا المسرح الافريقى (مجموعة أبحاث)

ترجمة : د . فيفى فريد

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

مراجعة : أ د. مارسيل رمزى

٦- التعبير الجسدى للممثل

تأليف : چان دوت

ترجمة : أ د. حمادة إبراهيم

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

٧- إتجاهات جديدة فى المسرح

تحرير : چوليان هيلتون

ترجمة : د. أمين الرباط

سامح فكرى

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

٨- مسرح فوبرتال الراقص (أو فن تدريب سمكة زينة- رحلات فى عالم الرقص)

تأليف : يوخن شميت

نوربرت سيرفوس

جرت فايجلت

ترجمة : قسم اللغة الانجليزية

فيفيان فايز مينا

رباب صبرى حجازى

مارى إدوارد نصيف

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

مراجعة وتقديم : أ د. منى أبو سنه

٩- الممثل وجسده

تأليف : ليتزيسك

ترجمة : الحسين على يحيى

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

مراجعة : د. محمد حامد أبو الخير

١٠- المسرح الجديد فى كولومبيا

تأليف : جونثالو أرثيلا

ترجمة :عبد الحميد غلاب

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

مراجعة : د محمد أبو العطا

١١- الحرباء البيضاء

تأليف : كريستوفر هامتون

ترجمة وتقديم : د. محسن مصيلحى

١٢- المسرح المستقل فى الأرجنتين

تأليف : ديفيد ويليام فوستر

ترجمة عبد الوهاب محمود خضر

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

١٣- المسرح والعلامات

تأليف : إلين أستون وجورج سافونا

ترجمة سباعى السيد

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

مراجعة : د محسن مصيلحى

١٤- المسرح المعارض (دفاع عن المسرح الألماني المعاصر)

تأليف : بيتر إيدين

ترجمة : د. حامد أحمد غانم

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

١٥- الفضاء المسرحي

تأليف : إلين أستون وجورج سافونا

ترجمة سباعي السيد

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

مراجعة : د محسن مصيلحي

١٦- المسرح والعالم

تأليف : روستم بهاروشا

ترجمة : د. / أمين حسين الرباط

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

مراجعة : ا د. أحمد كامل متولي

١٧- مسرح السرد التمثيلي (من مسرح أمريكا اللاتينية)

تأليف : فرانشيسكو جارثون ثيسبدس

ترجمة : د. / سمير متولي

مركز [illegible] ات والترجمة بأكاديمية الفنون

مراجعة : ا د محمود السيد

١٨- المسرح الطليعى

تأليف : كريستوفر اينتز

ترجمة : سامح فكرى

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

١٩- كرم مطاوع فارس المسرح المصرى

تحرير : د./ أحمد سخسوخ

٢٠ - سحرة المسرح

تأليف : بيرند زوخر

ترجمة : د. حامد أحمد غانم

د. صلاح نصر الأكشر

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

٢١ - إيزابيلا وثلاث سفن ومحتال

تأليف : داريوفو

ترجمة : أمانى فوزى حبشى

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

مراجعة وتقديم : أ./سعد أردش

تصدير : أ د/ فوزى فهمى

٢٢- نحو نقد جديد ومسرح جديد فى أمريكا اللاتينية (من مسرح أمريكا اللاتينية)

تأليف : الفونسو دى تورو

فرناندو دى تورو

ترجمة : د. / نيفين محمود عزيز

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

مراجعة : د. حسن عطية

٢٣ - سعد وهبة ... بين ثنائية الكلمة والفعل

تحرير : د/ أحمد سخسوخ

تصدير : أ د/ فوزى فهمى

٢٤- مسرحيات ايطالية

حوار- الباروكة- فراولة وقشدة- بلد البحر

تأليف : ناتاليا چينزبورج

ترجمة : أمل كمال

مراجعة : د. سعد اردش

٢٥- المسرح الحى والأدب الدرامى فى العالم العربى فى العصور الوسطى

تأليف: شمعول موريه

ترجمة : مركز اللغات والترجمة

مراجعة : د. محسن مصيلحى

تصدير : أ. د. فوزى فهمى أحمد

٢٦- الأراجوز

خيال الظل التركى

تأليف : ميتين أند

ترجمة : د. منى حامد سلام

مراجعة : د. أمين حسين الرباط

٢٧ - التمثيل : الآفاق والأعماق (الجزء الأول)

تأليف : أدوين ديور

ترجمة : مركز اللغات والترجمة

مراجعة وتقديم : د./ سامى صلاح

٢٨ - **نظرية الكوميديا فى الادب والمسرح والسينما**

تـــألـــيـــف : ت.ج.أ. نـــلـــســـن

تـرجـــمـــة : مـــارى أدوارد

مـــراجـــعـــة : د. امين الـريـاط

٢٩ - **الجمهور**

تأليف : فـيـــديريكو جـــارثيـــا لوركـــا

ترجـــمـــة وتقـــديم : د./ رضـــا غـــالب

أكاديمية الفنون

مـــراجـــعـــة : د./ ســمـــيـــر مـــتـــولى

مركز اللغات والترجمة

أكاديمية الفنون

٣٠ - **الأفاق والأعماق**

تـــألـــيـــف : إدويـــن ديـــور

ترجـــمـــة : مـــركـــز اللغـــات والتـــرجـــمـــة

أكاديمية الفنون

مـــراجـــعـــة وتقـــديم : د. ســـامى صـــلاح

أكاديمية الفنون

تصـــدير : أ. د. فـــوزى فـــهـــمى أحـــمـــد

٢١ – الإرتجال للمسرح

تأليف : فيولا سبولين

ترجمة وتقديم : د. سامى صلاح

أكاديمية الفنون

٢٢ – طاقة الممثل "مقالات فى أنثروبولوجيا المسرح" أوجنيو باربا وآخرون

ترجمة : د. سهير الجمل

مركز اللغات والترجمة – أكاديمية الفنون

مراجعة وتقديم : أ. د. منى على صفوت

٢٣ – مسرح الشمس

تأليف : دافيد وليامز

ترجمة : د. أمين حسين الرباط

مركز اللغات والترجمة – أكاديمية الفنون

مراجعة : أ. د. على جمال الدين عزت

٢٤ – العمارة والسينوجرافيا فى ايطاليا "دراسة لإبداعات انطونيو فالينتى"

تأليف : جوفانى إسجرو

ترجمة : أمل كمال عبد الحافظ

مركز اللغات والترجمة – أكاديمية الفنون

مراجعة : أ. سعد أردش

أكاديمية الفنون

٣٥ - فن الأداء "مقدمة نقدية"

تــألــيــف : مــــــارفـن كــــــارلســــــون

تـــرجــــــمــــــة : د. مــنــى ســـــــلام

مــركـــز اللغـــات والتـــرجـــمـــة - أكـــاديميـــة الفنون

مـــــراجــــــمـــــة : أ. د. نبـــــــيـل راغب

أكاديمية الفنون

٣٦ - التمثيل والأداء المسرحى

تـــألـــيــف : هـــايـــز جـــــــــــوردون

ترجـــمـــة : د. مـــحـــمـــد ســيـــد

مــركـــز اللغـــات والتـــرجـــمـــة - أكـــاديميـــة الفنون

مـــــراجـــــعــــة : د. أمـين حــــسـين الربـاط

مــركـــز اللغـــات والتـــرجـــمـــة - أكـــاديميـــة الفنون

٣٧ - عروس البحر

تـــألـــيـــف : پــــوشـــكــــين أ. س .

ترجـــمـــة : د. مـــحـــمـــد ابراهيم مـــهـــران

أكاديمية الفنون

مـــــراجــــعــــة : أ. د. مكارم الغـــمـــري

٣٨ - المسرح الهندى "التراث ، التواصل والتغير"

تـألـيـف : نيـــمـــيـــتـــشـــاندراجين

ترجـــمـــة : د. مـــصطفى يوسف عـــثـــمـــان

أكاديمية الفنون

مـــــراجـــــعـــــة : أ. د. منى أبو سنة

٣٩ - نبيل الالفى خارج دائرة النسيان

تحـــرير : أ. د/ هناء عـــبـــد الفـــتـــاح

تصـــدير : أ. د. فـــوزى فـــهـــمـــى

تقـــديم : أ. كـــامـل زهـيــــرى

٤٠ - المشهد المسرحي التجريبي.. النمساوي والألماني

ترجـــمـــة: أ. د. أحـــمـــد ســـخـــســـوخ

مـــراجـــعـــة : أ. د. باهر مـــحـــمـــد الجـــوهرى

ثالثا : اصدارات الكتب (سينما)

١-أوراق فى مشكلات اعادة التاريخ للسينما المصرية

أبحاث لمجموعة من المختصين

٢-محمد بيومى الرائد الأول للسينما المصرية

تأليف : محمد كامل القليوبي

٣- عشق الأفلام (هنرى لانجلوا والسينماتيك الفرنسى)

تأليف : ريتشارد رود

تقديم : فرانسو تريفو

ترجمة : محسن ويفى

٤- فرانسيس فورد كوبولا

تأليف : فيتو زجاريو

ترجمة : أمانى فوزى حبشى

أمل كمال عبد الحافظ

تقديم : د. هشام أبو النصره

٥- المونتاج السينمائى

تأليف : البير يورجنسون

صوفيه برونيه

ترجمة : مى التلمسانى

مراجعة : أ د. رفيق الصبان

تقديم : د. منى الصبان

٦ - **الرومانسية فى السينما**

دراســـــات مـــــخـــــتـــــارة

ترجـمـة : مـركـز اللغـات والتـرجـمـة

تحـــرير : رأفت خــفــاجى

٧- الكادراج السينمائى

تـأليف : دومـــينيك فـــيـــلان

ترجـــمـــة : شـــحـــات صـــادق

مـــراجـــعـــة : د. فـــيـــفى فـــريد

مـركـز اللغـات والتـرجـمـة بأكـاديميـة الفنون

تقـــديم : أ د. مـــدكـــور ثابت

٨ - **ستيفن سبيلبرج**

تـأليـف : فـــرانـكـولا بـولـلا

تـرجـــمـــة : امـــانى فـــوزى

مـــراجـــعـــة : أ د. يحـــيى عـــزمى

٩- الصوت فى السينما

تـأليف : بيـــيـــر انطوان كـــوتـو

تـرجـــمـــة : د. فـــيـــفى فـــريد

مـــراجـــعـــة : أ. د. عـــثـــمـــان لطفى

تقـــديم : د./ إبراهيم عـــبـــد الجـــيـــد

١٠- مارتن سكورسيزى

تـألـيـف : چـان كـــــــــــارلـو بـرتـولـيـنـا

ترجـــمـــة : أمل كـــمـــال عـــبـــد الحـــافظ

مـــركـــز اللغـــات والتـــرجـــمـــة - أكـــاديميـــة الفنون

مـــــراجــــعــــة : أ. ســـــعــــد أردش

أكـــــــــاديمـيـــــــــة الـفـنـون

١١- السرد فى السينما

دراســـــــات مـــــــخـــــــتـــــــارة

ترجـــمـــة : مـــركـــز اللغـــات والتـــرجـــمـــة

تحـــرير ومـــراجـــعـــة وتقـــديم : أ. د. يحـــيى عـــزمى

رابعًا : اصدارات الكتب (البالية والرقص)

١- الرقص فى تركيا

تـــألـــيـــف : مـــــــــــــــــــــتـــين آنـــد

ترجـــمـــة : مـــركـــز اللغـــات والتـــرجـــمـــة

مـــراجـــعـــة وتقـــديم : د. مـــاجـــده عـــز

خامسًا : اصدارات الكتب (دراسات نقدية)

١- أوهام ما بعد الحداثة

تأليف : تيري إيجلتون

ترجمة : د. منى سلام

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

مراجعة : أ د. سمير سرحان

٢- التحول الثقافى

كتابات مختارة فى ما بعد الحداثة (١٩٨٣-١٩٩٨)

تأليف : فريدريك جيمسون

ترجمة : محمد الجندى

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

مراجعة : أ د. فاطمة موسى

٣- معجم المصطلحات الاساسية فى علم العلامات (السيميوطيقا)

تأليف : دانيال تشاندلر

ترجمة وتقديم : أ د/ شاكر عبد الحميد

مراجعة : أ د/ نهاد صليحه

تصدير : أ د/ فوزى فهمى

سادسًا : اصدارات الكتب (الموسيقى)

١- أغانى كورال الأطفال

موسيقى : جمال عبد الرحيم

موسيقى : عواطف عبد الكريم

تقديم : أ.د. سمحه الخولى

تصدير : أ.د. فوزى فهمى أحمد

٢- قضية الأوبرا (بين التقليدية والتجديدية) الجزء الأول

تأليف : كولتنائى توماش

ترجمة : أ.د. كمال الدين عيد

مراجعة : أ.د. عصام عبد العزيز

سابعًا : اصدارات الكتب (الكراسات غير الدورية لرصد الواقع الثقافى والفكرى والفنى فى العالم)

١-وثائق حول أحداث الحادى عشر من سبتمبر ٢٠٠١ وتداعياتها

ترجمة : مركز اللغات والترجمة

بأكاديمية الفنون

تصدير : فاروق حسنى

وزير الثقافة

٢-منتدى المسرحيين الأمريكيين

حديث ناعوم تشومسكى

حول أحداث ١١ سبتمبر ٢٠٠١

ترجمة : مركز اللغات والترجمة

بأكاديمية الفنون

تحت الطبع

١- مسرحيات فرنسيه

الشريحة او عودة الابن الضال

تأليف : چان دانيال مانيان

ترجمة : د فيفى فريد

مراجعة : د. مارسيل رمزى

الديكور : العدم

تأليف : ريز فانى

ترجمة : د فيفى فريد

مراجعة : د. ميرفت محمود

ابو العريف والابله الكبير

تأليف : كولين سورو

ترجمة : د. فيفى فريد

مراجعة : د. مارسيل رمزى

٢ - سيموطيقا السينما

دراســـــات مـــــخـــــتـــــارة

ترجـمــة : مــركــز اللغـات والتـرجـمـة

تحـــرير : د. مــحـــمـــد القليـــوبى

٣- العرض المسرحى فى بنية ثقافية مغايرة

دراســـــات مـــــخـــــتـــــارة

تحـــرير : د. مــحـــسن مــصـــيلحى

٤- عند نقطة التلاشى (نظرة ناقدة للرقص)

تأليف : مـــارشــيـــا ســيـــجن

ترجـمــة : مــركــز اللغـات والتـرجـمـة

مـــراجـــعـــة : د. مـــاجـــده عـــز

٥- مسرحيات اسبانيه

مـــــخـــــتـــــارات

ترجـــمـــة : د. الســـيـــد غـــالب

د. ســـامى عـــبـــد الحليم

واخـــــرون

٦- الموسيقى العربية

تأليف : سيمون چارچى

ترجمة :چيهان عيسوى

مراجعة : ا. رتيبه الحفنى

٧ - مدرسة المتفرج

تأليف : آن أوبر سفيلد

ترجمة : أ. د. حماده إبراهيم

د. سهير الجمل

نورا أمين

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

مراجعة : أ. د. حماده إبراهيم

٨ - نصوص مختاره (من مسرح أمريكا اللاتينية)

ترجمة : د. رضا غالب

د. رافت خفاجى

د. سمير متولى

عبد الحميد غلاب

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

مراجعة : د. زيدان عبد الحليم زيدان

٩ - **أبحاث فى مسرح أمريكا اللاتينية**

بقلم :

أ.د. فوزى فهمى	**مصر**
كارملindا جيماوايس	**البرازيل**
رودولفو أويريجون	**المكسيك**
لويس ماسشى	**وأرجواى**
كاريا س. أورنى	**الأرجنتين**
أوزولا آزيك	**بولندا**
فيدريكو تيتزى	**إيطاليا**
ممدوح عدوان	**سوريا**
د. حسن عطية	**مصر**

١٠ - **من مسرح أمريكا اللاتينية (دراسات لمجموعة من الباحثين)**

ترجمة : د. نيفين محمود

د. سمير متولى

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

مراجعة : د. حسن عطية

رقم الإيداع ١٤١٤٠ / ٢٠٠٣
I. S. B. N.
977 - 305 - 358 - 8
مطابع المجلس الأعلى للآثار